Der Theaterzettel für die Bayreuther Nibelungen-Aufführungen wurde also festgestellt:

Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

Richard Wagner's Tetralogie:

Der Ring des Nibelungen.

Musikalische Direktion: Herr Hans Richter.

Erster Abend: „Rheingold."

Personen:

Wotan,	Götter	Herr **Betz** von Berlin.
Donner,		Herr **Gura** von Leipzig.
Froh,		Herr **G. Unger** von Bayreuth.
Loge,		Herr **Vogl** von München.
Fasolt,	Riesen	Herr **Eilers** von Coburg.
Fafner,		Herr **v. Reichenberg** von Stettin.
Alberich,	Nibelungen	Herr **C. Hill** von Schwerin.
Mime,		Herr **Schlosser** von München.
Fricka,	Göttinnen	Frau **v. Grün-Sadler** von Coburg.
Freia,		Frl. **Haupt** von Cassel.
Erda,		Frau **Jaïde** von Darmstadt.
Woglinde,	Rheintöchter	Frl. **Lilly Lehmann** von Berlin.
Wellgunde,		Frl. **Marie Lehmann** von Köln.
Floßhilde,		Frl. **Lammert** von Berlin.

Nibelungen.

Ort der Handlung:

1. In der Tiefe des Rheines. 2. Freie Gegend auf Bergeshöhen am Rhein. 3. Die unterirdischen Klüfte Nibelheimes.

Zweiter Abend: „Walküre.“

Personen:

Siegmund	Herr **Albert Niemann** von Berlin.
Hunding	Herr **Niering** von Darmstadt.
Wotan	Herr **Franz Betz** von Berlin.
Sieglinde	Frl. **Schefzky** von München.
Brünnhilde	Frau **Friedrich-Materna** von Wien.
Fricka	Frau **v. Grün-Sadler** von Coburg.
Acht Walküren.	

Ort der Handlung:

Das Innere der Wohnung Hundings. Wildes Felsengebirge. Auf dem Brunhildsstein.

Dritter Abend: „Siegfried.“

Personen:

Siegfried	Herr **Georg Unger** von Bayreuth.
Mime	Herr **Schlosser** von München.
Der Wanderer	Herr **Betz** von Berlin.
Alberich	Herr **Carl Hill** von Schwerin.
Fafner	Herr **v. Reichenberg** von Stettin.
Erda	Frau **Jaïde** von Darmstadt.
Brünnhilde	Frau **Friedrich-Materna** von Wien.

Ort der Handlung:

1. Eine Felsenhöhle im Walde. 2. Tiefer Wald. 3. Wilde Gegend am Felsenberg.

Vierter Abend: „Götterdämmerung."

Personen:

Siegfried . . . . Herr G. Unger von Bayreuth.
Gunther . . . . Herr Gura von Leipzig.
Hagen . . . . Herr v. Reichenberg von Stettin.
Alberich . . . . Herr Hill von Schwerin.
Brünnhilde . . . . . . Frau Friedrich-Materna von Wien.
Gutrune . . . . Frl. Weckherlin von München.
Waltraute . . . . . . Frau Jaïde von Darmstadt.
Die Rheintöchter. Mannen und Frauen.

Ort der Handlung:

1. Auf dem Felsen der Walküre. 2. Gunthers Hofhalle am Rhein. Der Walküren-Felsen. 3. Vor Gunthers Halle. 4. Waldige Gegend am Rhein. Gunthers Halle.

Die Tage der Aufführungen des „Bühnenfestspiels" sind folgendermaßen festgesetzt:

Das Rheingold	13., 20 und 27. August 1876	
Die Walküre	14., 21 und 28.	„ „
Siegfried	15., 22 und 29.	„ „
Götterdämmerung	16., 23 und 30.	„ „

Die Generalproben finden statt vom 6. bis 9. August 1876.



Das

Bühnenfestspiel in Bayreuth.

Eine Studie

über

Richard Wagner's

„Ring des Nibelungen"

von

Heinrich Porges.

München.

Carl Merhoff's Verlag.

1876.

I.

Im Sommer des Jahres 1875 wurden die ersten Proben zur Aufführung des „Ringes des Nibelungen“ abgehalten. Wenn ich es nun unternehme über das Ergebniß dieser Proben einige Betrachtungen zu fixiren, so möge man es erstlich für keine etwa nur vorgegebene, falsche oder übertriebene Empfindung halten, wenn ich gestehe eine Art Scheu zu hegen, das Erlebte in bestimmte Worte und Gedanken zu fassen und damit vor die Oeffentlichkeit zu treten. Es beschleicht mich dabei das Gefühl, als versuchte ich damit einen Eingriff in den Werdeprozeß der im Entstehen begriffenen Kunstschöpfung, als könnte dadurch jener magische Zauber, jener wissend-nichtwissende Zustand gestört werden, der für alles Wirken in der Kunst die so unerläßliche Vorbedingung bildet. Auch kann es, da es sich um keine schon fertige, sondern eine sich erst vorbereitende künstlerische That handelt, nicht meine Absicht sein, eine Art von Kritik an den Leistungen der Künstler zu üben, welche die Aufgabe übernommen haben, das Werk in voller Lebenswirklichkeit erstehen zu lassen. Wenn ich nun dennoch einige Gedanken an die erhaltenen Eindrücke anknüpfe, so leitet mich dabei vorzüglich das Bestreben, den eigenthümlichen Charakter des Werkes in aller Bestimmtheit zu erfassen, und die Stellung zu bezeichnen, die es in der Entwicklung der Kunst einzunehmen berufen ist.

Das Ziel, welches durch diese ersten Proben, von denen der Meister selbst mit Recht sagen durfte, daß sie mit einem unerhörten Gelingen zu Ende geführt worden seien, erreicht werden sollte, war dieses: allen Mitwirkenden den Gesammtinhalt des ganzen Dramencyklus sicher und lebendig zum Bewußtsein zu bringen. Um zu diesem Ergebnisse zu gelangen, schlug er einen von dem gewohnten verschiedenen Weg ein; er verfolgte die Methode: nicht von dem Einzelnen ins Ganze fortzugehen, sondern umgekehrt, erst das Ganze mit Hintansetzung der Durchbildung und Ausarbeitung alles Details in großen Umrissen hervortreten zu lassen. Nachdem vorher mit den Sängern in gemeinsamen Clavierproben das Werk durchgenommen worden, und diese Künstler hier zum ersten Male miteinander in lebendige Wechselbeziehung getreten waren, begannen am 1. August die Proben mit dem Orchester. Diese fanden in der Weise statt, daß stets am Vormittage das Orchester allein einen Act studirte, und dann am Nachmittage derselbe Act unter Zuziehung der Sänger wiederholt wurde. Auf diese Art kam eben sofort etwas relativ Fertiges zur Erscheinung; man könnte, um einen naheliegenden Vergleich mit der bildenden Kunst zu machen, sagen: das Modell stehe jetzt da, die Skizze liege vor, nach der nun das Kunstwerk selbst in aller Vollendung ausgeführt werden solle.

Wenn ich nun gefragt werde, worin denn das wesentliche und charakteristisch neue Moment des Gesammteindrucks dieser Skizze bestanden habe, so finde ich dafür keine andere Antwort als die: es sei in mir die Ueberzeugung wachgeworden, daß es sich hier um nichts Geringeres handle, als darum: ein dramatisches Werk im Style der monumentalen Kunst zu gestalten. Hierin scheint ein Widerspruch zu liegen; denn welcher Gegensatz wäre ein größerer, als der des unmittelbar aus dem Lebensprozesse entspringenden dramatischen Kunstwerkes und der Sphäre der monumentalen Kunst, in welcher dieser Lebensprozeß selbst gleichsam zum Stillstehen gezwungen worden, und erstarrt ist? Doch gerade in der Ausführung solcher bei der ersten Betrachtung uns als unlösbar vorkommenden Aufgaben zeigt sich die Macht und Größe des in einem Künstler wirkenden Geistes. Und so ist es auch hier. R. Wagner hat im „Ringe des Nibelungen“ eine innere Durchdrin-

gung der naturwahren und der stylistischen Elemente der Kunst vollzogen, wie sie in dieser Weise auf dem Gebiete des Drama's noch nicht vorhanden war.

Es könnte nun scheinen, als hätten bereits die Griechen das Ziel erreicht, das Princip der Naturwahrheit mit dem stylistischen vollkommen zu verschmelzen; besonders durch die gewonnene und jetzt allgemein gewordene Einsicht in die große Bedeutung, welche die Musik für die antike Tragödie gehabt hat, wäre man versucht, sich dieser Meinung zuzuneigen. Dennoch glaube ich nicht zu irren, wenn ich die Ansicht ausspreche, daß im Theater der Griechen das stylistische, und was damit eng verknüpft ist, das plastische Princip das Uebergewicht besessen habe. Allerdings muß man sich sehr davor hüten dieses Vorwalten der stylistischen Factoren der Kunst im Sinne der beliebten Abschwächungstheorien unserer modernen Salonästhetiker aufzufassen. Ein feiges Zurückschrecken vor jeder energischen Aussprache der Leidenschaften ist dem Griechen stets fremd geblieben; er suchte das Höchste der Kunst nicht darin, daß er von vorne herein auf den Ausdruck excentrischer Lebenszustände, auf die bis zum Aeußersten gesteigerten Empfindungen der Freude oder des Schmerzes verzichtete, sondern eben dies ersah er als eine seiner würdige, und allerdings nur durch Anspannung aller Kräfte lösbare Aufgabe: selbst solchen Erlebnissen, die unsere ganze körperliche und geistige Existenz mit Vernichtung bedrohen, Maß und Gestalt zu geben, einen Inhalt, der aller Form zu spotten scheint, dennoch in bestimmte Grenzen einzuschließen. Inmitten des Andringens der grausesten Gesichte verlor der Grieche nicht die Besonnenheit des Geistes, und auf dem in jedem einzelnen Momente hervortretenden thätigen Eingreifen dieser besonnenen Geistesthätigkeit beruht eben die Oberherrschaft des stylistischen Princips. Daß diese Herrschaft niemals erkältend wirkte, davor blieb die griechische Tragödie durch den Geist der Musik bewahrt, aus dem sie entstanden, und der auch alle ihre Fasern mit seiner lebenspendenden Wirksamkeit durchdrang.

Gleichwie nun die antike Tragödie das höchste Muster der stylistisch bewältigten dramatischen Kunst bildet, so besteht der kunstgeschichtlich, neue Charakter des Shakspeare'schen Drama's in dem zum Stylprincipe erhobenen Elemente der Naturwahrheit. In eine

kurze Formel concentrirt könnte man dies ausdrücken: Shakespeare gestalte das Bild des Lebens unmittelbar in der Form des Lebens. Gehört es nun zu dem Wesen aller stylisirten Kunst, daß wir in ihr in jedem Momente das Walten des bewußten Geistes empfinden, so ist dies das Geheimniß von Shakspeare's Schaffen, daß sich diese freie Geistesthätigkeit gleichsam in sich selbst zurückgezogen hat, daß sie nur wie ein inneres Licht über dem Ganzen schwebt, und dem Kunstwerke gegenüber als thatsächlich eingreifende Macht gar nicht vorhanden zu sein scheint. Ich sage mit Absicht: es entstehe der Schein ihrer Abwesenheit, denn dieß wäre ein großer Irrthum, zu glauben, solche Wunder der Kunst könnten ohne Mitwirkung der höchsten Geisteskraft*) des Menschen überhaupt zu Stande kommen. Aber darüber kann kein Zweifel obwalten, daß das Eigenthümliche des Eindrucks der Werke Shakespeare's in ihrer bis zum Erschrecken getreuen Naturwahrhaftigkeit bestehe. Bei ihnen überkömmt uns das Gefühl, daß hier der innerste Kern der Welt, das gesammte Geistesleben des Menschen, sein sittliches Wollen, wie die in der Tiefe seiner Brust verborgenen dämonischen Mächte mit der Realität und Objectivität eines Naturphänomens vor uns hintreten.

Ich muß nun den, für den ersten Moment vielleicht paradox erscheinenden Gedanken aussprechen, wie diese Naturwahrheit von Shakspeare nur deßhalb zum leitenden Stylprincipe gemacht werden konnte, ohne daß damit der ideale Charakter der Kunst und die für sie unerläßliche Freiheit geradezu vernichtet wurden, weil auf seinem Theater die von ihm als Dichter gestalteten Vorgänge dem Zuschauer nicht in voller sinnlicher Wirklichkeit entgegentraten, sondern dieser nur den Kern der dramatischen Action: das handelnde

*) Es könnte vielleicht das Gewicht, welches ich auf die bewußte Geistesthätigkeit lege, dahin mißdeutet werden, als verstände ich darunter die Function des sich nothwendig in der Form der Reflexion bewegenden individuellen Bewußtseins. Dies ist nicht der Fall. Wenn ich von freier Geistesthätigkeit in der Kunst spreche, so habe ich dabei stets jenen ausnahmsweisen, ekstatischen Zustand unseres Gemüthes im Auge, bei dem das individuelle Bewußtsein nicht mehr, wie sonst immer, als Schranke von uns empfunden wird, sondern wo es in die höhere Sphäre des universellen Bewußtseins von sich selbst erlöst und befreit worden ist.

Individuum vor sich sah, während im Uebrigen die Freiheit seiner Einbildungskraft ungefesselt blieb. Gerade auf der Verbindung dieser beiden Gegensätze: der sinnlich angeschauten Handlung und des nur für das innere Auge vorhandenen scenischen Hintergrundes, beruht die Stylharmonie des Shakespear'schen Drama's. Denn wie schon Goethe es ausgesprochen, und nach ihm R. Wagner (im zweiten Theile von „Oper und Drama") in ebenso erschöpfender wie unwiderleglicher Weise es dargethan hat, sind Shakspeare's Werke nicht für die Augen des Leibes, sie wenden sich durchaus nur an unsern innern Sinn. So tritt hier der ebenso seltene wie merkwürdige Fall ein, daß ein scheinbarer Mangel, nämlich die nicht zur äußern Darstellung kommende Scene, vom Dichter zum Mittel gemacht wird, seinem Werke eine sonst fehlende Stylvollendung zu geben. Wie nach Friedrich Nietzsche's in dieser Hinsicht so vorzüglichen Ausführungen (in seiner Schrift: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik") im Theater der Griechen die scenische Action als die auch äußerlich erscheinende Vision des Chores zu betrachten ist; so ließe sich von dem Theater Shakespeare's mit gleichem Rechte sagen: die auf diesem sich bewegenden handelnden Personen seien nichts anderes, als das in die Wirklichkeit hinausgesetzte Bild unserer eigenen innern Einbildungskraft.

Diese Ansicht würde auch mit der Entstehungsgeschichte, sowohl der griechischen Tragödie, wie des Shakspeare'schen Dramas in vollem Einklange stehen. Denn was die Lyrik für die erstere, das ist, wie Wagner dies nachgewiesen hat, das zum Roman gewordene Epos des Mittelalters für Shakspeare, und jetzt wird es wohl nicht mehr überraschend wirken, wenn ich zu dem Ergebnisse gelange, daß die freie Thätigkeit der Einbildungskraft in dem Theater Shakspeare's dieselbe Function ausgeübt habe, wie der Chor in der griechischen Tragödie. In beiden erkennen wir künstlerisch nothwendige Mittel, um den in realer sinnlicher Gestalt vor uns hintretenden Lebensvorgang zugleich als einen durchaus idealen erscheinen zu lassen, oder in anderer Weise ausgedrückt: durch sie wird es ermöglicht, die denkbar schwierigste Aufgabe der Kunst zu lösen, nämlich den Stoff durch die Form auch da vollständig zu überwinden, wo diesen Stoff, — wie es eben im Drama der Fall ist — der lebendige Mensch selbst bildet.

Jene Naturwahrheit, auf welcher das Shakespeare'sche Drama beruht, ist aber im modernen Theater gerade für die Gestaltung der Scene zum leitenden Prinzipe gemacht worden; wir betrachten jetzt die bis zur Täuschung sich steigernde Nachahmung der Wirklichkeit als unumgängliche Vorbedingung für jede dramatische Darstellung. Wenn es nun auch zweifellos ist, daß die Erfüllung dieser Forderung als ein Fortschritt in der Entwicklung der theatralischen Kunst bezeichnet werden muß, so ist andererseits nicht zu läugnen, daß eben die jetzt gebotene volle Befriedigung des nach Außen gerichteten, vor allem zu schauen verlangenden Sinnes des Auges, die Gefahr einer vollständigen Verschiebung, ja Umkehrung der Factoren der dramatischen Kunst in sich birgt. Nur zu leicht kann es geschehen, daß wir, (um Wagner's so treffende Gegenüberstellung in der Schrift: „Deutsche Kunst und deutsche Politik" anzuwenden), aus der Sphäre der Nachbildung in die der bloßen Nachahmung herabsinken, und uns dort an kindischem Spielzeuge ergötzen, wo das Leben in einem ganz anderen und höheren Sinne uns zum Spiele werden, d. h. durch die absolute Freiheit und selbstschöpferische Kraft unseres Geistes überwunden werden soll. Das Streben, durch den Schein die Wirklichkeit zu erreichen, kann dazu verleiten, mit dem Aufgebote eines enormen technischen Apparates von nach der Natur copirten landschaftlichen und architektonischen Decorationen, historisch getreuen Costümen, täuschenden Lichteffecten, Darstellung von Schlachtscenen rc. schon alles für gethan zu halten und zu vergessen, wie alle diese Behelfe eben nur Mittel der Kunst sein dürfen, an deren Vorhandensein wir gar nicht besonders erinnert werden, an die wir ebenso wenig zu denken genöthigt sein sollen, wie an die Existenz unseres körperlichen Organismus, dem wir bei voller Gesundheit gleichfalls keine besondere Beachtung schenken. Daß übrigens nicht die Verwendung eines großen technischen Apparates zu Zwecken der theatralischen Kunst etwas an sich Tadelnswerthes oder Verwerfliches ist, dafür kann wiederum das Drama der Griechen als Beleg angeführt werden, aber gerade dieses kann uns auch darüber belehren, welche außerordentliche Anspannung künstlerischen Könnens nothwendig ist, um den ganzen Reichthum sinnlicher Darstellungsmittel auch stylistisch zu bewältigen, d. h. sie als das erscheinen zu lassen, was sie einzig sein dürfen, nämlich als Mittel zum Zweck.

Wenn wir uns aber fragen, wie denn die Griechen es zu Stande gebracht, in ihren dramatischen Darstellungen nicht blos „die gemeine Deutlichkeit der Dinge“ nachzuahmen, sondern deren tiefinnerstes Wesen selbst in sinnfälliger Gegenwärtigkeit vor sich hinzuzaubern, so erkennen wir, wie dieses Wunder eben nur durch den tragischen Chor möglich war, aus dessen Mutterschooße ihr Drama erwachsen und von dem es auch bei seiner höchsten Blüthe stets wie mit schützenden Armen umgeben blieb. Worin wird nun für das moderne Theater, welches in so vorwiegender Weise zur Schaubühne geworden ist, ein Gegengewicht zu finden sein, welches der den Geist nach Außen ziehenden, zerstreuenden Wirkung, die mit der Lust am bloßen Schauen nothwendig verknüpft ist, einen Widerhalt bieten, und in unserem Innern jene gesammelte Stimmung, jene active Ruhe herzustellen vermöchte, die für das Empfangen eines wahren Kunsteindruckes so wesentlich ist?

Um hierauf die richtige Antwort zu geben, muß ich auf die Analogie zurückkommen, welche wir zwischen dem freien Walten der Einbildungskraft beim Anschauen eines Shakespeare'schen Stückes und der Function des griechischen Chores als Erzeuger des scenischen Bildes erkannt haben. Vielleicht treffen wir neben dieser einen so überraschenden Aehnlichkeit noch auf andere Berührungspunkte, die es beweisen würden, wie selbst zwei äußerlich so gänzlich verschiedene Kunstgebiete, als welche das antike und das Shakespeare'sche Drama dastehen, dennoch durch ein inneres, wenn auch verborgenes Band, mit einander zusammenhängen. Es möchte sich am Ende ergeben, wie der griechische Chor bei Shakespeare gar nicht etwa vollständig verschwunden, sondern nur auf eine allerdings merkwürdige Art verwandelt worden ist. Eine Form dieser Verwandlung hat man längst richtig erkannt, nämlich die, daß bei Shakespeare der Chor ganz auf die Bühne übergetreten und zu unmittelbar an der Handlung theilnehmenden und in sie verflochtenen Personen mit individuell bestimmten Charakteren geworden ist. Aber für die wesentlichste Eigenthümlichkeit des antiken Chores haben wir noch kein Analogon bei Shakespeare gefunden und dies zwar für dessen Wirksamkeit als Organ der Musik, in welcher jener gewaltsame Durchbruch der ewigen Freiheit, aus dem überhaupt alle Tragik entspringt, seinen künstlerischen Ausdruck

erhält. Es scheint fast, als wenn da jedes Forschen vergeblich wäre, denn in den äußern in die Sinnlichkeit fallenden Formen des Shakespeare'schen Dramas ist nichts der Musik Verwandtes zu entdecken. Doch vielleicht treffen wir auf das Gesuchte, wenn wir unseren Blick auf das Innere unseres eigenen Geistes richten, ohne dessen stets eingreifende Thätigkeit (wie wir wissen) der besondere Stylcharakter der Werke Shakespeare's uns unerklärlich bliebe. Dieses innere geistige Leben, welches der Dichter selbst als einen nothwendigen Factor zum richtigen Erfassen seiner Schöpfungen bezeichnet, wenn er z. B. im Prologe zu „Heinrich V." seine Zuschauer auffordert: „die einbildsamen Kräfte wirken zu lassen und mit dem Gedanken die Mängel seiner Bühne zu ergänzen" —, dieses durch keine sinnlichen Schranken gehemmte Vermögen ist aber durch die Richtung der Phantasie auf die äußere in Raum und Zeit erscheinende Welt nicht erschöpft, es hat noch ein zweites und ihm eigentlich um vieles näher liegendes Gebiet. Und dieses Gebiet ist kein anderes, als das wahre Wesen der Welt selbst, welches nicht, wie die einzelnen Erscheinungen des äußern Daseins mit dem Begriff zu umfassen ist, sondern vor dem selbst die kühnste und gewaltigste Macht des Gedankens wie vor einem Abgrunde innehalten und, wenigstens für einen Moment, verstummen muß.

Wie bezeichnend ist es aber für die totale Verschiedenheit der Sphären der äußeren und der inneren Welt, daß Shakespeare zwar auf die erstere ein oder das andre Mal mit verständigem Bewußtsein hindeutet, von der letzteren aber niemals in ähnlicher Weise zu reden für nöthig oder dienlich findet. Man könnte dies aus der zweifelhaften Sicherheit erklären, mit der er weiß, daß es von seiner Seite keiner besondern Aufforderung an seine Zuschauer bedürfe, um in ihnen den Blick auf jene innere Welt hin zu richten; er vertraut hier unbedenklich auf die zwingende Kraft seines Werkes selbst. Aber die richtigere und tiefer dringende Erklärung dieses verschiedenartigen Verhaltens möchte die sein, wenn wir erkennen, wie von dieser innern Welt der Dichter gar nicht besonders sprechen dürfe; eben durch bewußtes Hinweisen auf sie würde er selbst die Möglichkeit ihres Wachwerdens in unserem Gemüthe verhindern. Denn zu diesem metaphysischen Grunde der Welt erlangen wir nur den Zutritt, wenn

wir ihm schweigend zu nahen suchen; ein Wissen von ihm erschließt sich uns nur dann, wenn wir im Stande sind uns vorerst alles Wissens zu entschlagen.

Welches ist aber jene besondere Kunst, in der dieser Zustand der Seele mit seiner geheimnißvollen Stille am deutlichsten sich offenbart und am unmittelbarsten in die Erscheinung durchbricht? Diese Kunst ist eben keine andere, als die Musik, und jetzt können wir nicht mehr darüber in Zweifel sein, wie jene Musik, die in den Chorgesängen der antiken Tragödie zu lautem Vernehmen gelangte, im Drama Shakespeare's nicht etwa gar nicht vorhanden, sondern, gleich der scenischen Umgebung, blos mit dem innern und nicht mit dem äußern Sinne wahrgenommen wird. Diese seinen Werken innewohnende und, um einen Ausdruck Goethe's zu gebrauchen, nur für Geistesohren tönende Musik, überzeugt uns, wie in Shakespeare die Macht seines Geistes auf der Tiefe eines Gemüthlebens ruht, wodurch ihm das Ungemeine gelingt: das ganze Universum zu umfassen und es dennoch wieder in die Huth seines Innern zurück zu bringen. Und mit dieser, zwar nicht in tönender Gestalt hervortretenden, aber trotzdem so eindringlich zu uns sprechenden Musik, daß sie ebenso mit den Donnern des Gerichtes uns nieder zu schmettern, wie mit der Ahnung gewisser Erlösung unsere tiefste Seele zu durchzittern vermag, schließt sich der Ring des Shakespeare'schen Dramas erst zur vollen Einheit ab. —

Es liegt nun der Gedanke nahe, ob der Gefahr, von welcher im modernen Theater das wahre Wesen des dramatischen Styles durch Begünstigung der bloßen Schaulust bedroht erscheint, nicht dadurch begegnet werden könnte, indem die bei Shakespeare ungehört bleibende Musik wiederum zu lebendigem Ertönen gelangte. Allerdings müßte dafür eine Form gefunden werden, durch die erstlich das Princip der Naturwahrheit keine Beeinträchtigung erlitte und außerdem wäre Sorge zu tragen, daß die jetzt auch mit dem sinnlichem Ohre vernommene Musik sich nicht etwa nur als ein neues Mittel der Zerstreuung erweisen und so das Gegentheil des von uns angestrebten Zieles erreicht würde. — Daß es mit dem bloßen Ertönen der Musik allein nicht gethan ist und damit nicht schon ohne weiteres das Drama zu einem auch in seiner äußern Umgrenzung stylistisch vollendeten

Kunstwerke erhoben werde, dafür ist die „Oper“ das beredteste Beispiel. Wer wird dem Ausspruche A. W. Schlegel's nicht zustimmen müssen, wenn dieser die Anarchie der Künste, wo Musik, Tanz und Decoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich zu überbieten suchen, als das eigentliche Wesen der Oper bezeichnet. Wir brauchen uns übrigens nur an die Art und Weise ihres Entstehens zu erinnern, um uns nicht darüber zu verwundern, daß die in ihr versuchte Vereinigung aller Künste, statt, wie es beabsichtigt war, zu einer Wiedergeburt, zu einer Karrikatur des antiken Dramas geführt hat. Denn nicht aus einer tief empfundenen künstlerischen Noth, nicht aus dem Drange des schöpferischen Volksgeistes ist sie entstanden, sondern aus dem Experimentiren gelehrter Kenner des Alterthums, die das Verlangen erfüllte, die ihnen in vagen Umrissen vorschwebende antike Tragödie wieder ins Leben zurück zu rufen. Dennoch möchte ich über diese Bestrebungen nicht kurz weg den Stab brechen, und blos mit jener scheinbar souveränen Ironie über sie aburtheilen, der wir so leicht zuneigen, wenn wir durch die endlich erfolgte Verwirklichung eines lange vergeblich erstrebten Ideals die richtige Einsicht in die zu seinem Hervortreten nothwendigen Bedingungen erlangt haben. Wenn es uns nun klar geworden, auf welch' verkehrte Weise man früher das gleiche Ideal zu erreichen versuchte, so sollten wir dabei nie vergessen, wie ohne ein Einschlagen dieser Irrwege auch der rechte Weg nie entdeckt worden wäre. Und so ist es auch in unserem Falle. Die Männer, welche die kühne und entschieden von idealem Sinne zeugende Idee faßten, die antike Tragödie zu erneuen, haben immerhin das Verdienst, den ersten Schritt zu dem Ziele gethan zu haben, welches erst in unseren Tagen ganz und voll erreicht werden sollte.

Ihnen selbst zwar mangelte nicht weniger als Alles, um diesem Ziele nahe zu kommen. War das griechische Drama aus den tragischen Chören hervorgegangen, in denen die Leiden des befreienden Gottes Dionysos besungen wurden, verdankte dieses also seinen Ursprung einem aufs Höchste gesteigerten ekstatischen Zustande des Bewußtseins, so hielte es allerdings schwer, etwas diesem Geisteserlebnisse Verwandtes bei den Erfindern der Oper zu entdecken. Diese Art von seliger Trunkenheit ist ihnen vollständig fremd gewesen; sie bewegten sich eben durchaus nur auf dem Gebiete der bloßen Reflexion, auf dem

Boden der grauen Theorie. Ihr ganzes Verfahren erinnert unwillkürlich an das des Famulus Wagner im „Faust“, wenn dieser mit so komisch wirkendem, geheimnißvollen Gebahren mit Hülfe seiner Kolben und Retorten den Homunculus erzeugt. Leider hat, wie wir sogleich sehen werden, auch das einzige künstlerische Ergebniß der Bemühungen unserer Alterthumsfreunde mit der Beschaffenheit dieses Homunculus eine sehr bedenkliche Aehnlichkeit. Daß sie es im Drama selbst zu keiner nennenswerthen Leistung brachten, darf nicht überraschen, denn wie hätte ein vorwiegend verständiges Erwägen und Theoretisiren ausreichen sollen, um auf einem Kunstgebiete etwas Lebensfähiges hervorzubringen, dessen Gedeihen auf seinen niedrigsten wie höchsten Stufen stets durch einen mächtigen Trieb nach Nachahmung der Wirklichkeit bedingt ist.

Aber eben so wenig wie in der Sphäre des Dramas haben sie sich in der Musik wahrhaft schöpferisch erwiesen; ihr Verhalten zu dieser Kunst war vielmehr ein entschieden oppositionelles. Gestützt auf die Autorität der antiken Tragödie stellten diese gelehrten Kenner des Alterthums die Forderung auf, daß die Musik sich stets dem Worte des Dichters unterzuordnen hätte und dessen Vernehmlichkeit und Verständlichkeit nicht beeinträchtigen dürfe. Sie mußten nun wohl einsehen, wie der vielstimmige Chorgesang — und nur in diesem hatte es die Tonkunst bereits zu vollendeter Kunstform gebracht — für ihren Zweck gänzlich ungeeignet sei. Diesen schwerfälligen und complicirten Apparat ließen sie nun bei Seite und verfielen auf eine Art Mittelding von gesprochener Rede und Gesang: auf die Erfindung des Recitativs. Jeder Kenner der Entwicklung der Oper weiß nun, daß wir erst durch R. Wagner von diesem geschlechtslosen Zwitterwesen gänzlich befreit worden sind, und es kann kein gröberes Mißkennen des von unserem Meister Erstrebten und Geleisteten geben, als wenn man seine aus wahrhaft schöpferischem Drange hervorgegangene innige Durchdringung von Sprache und Gesang mit diesem Nothbehelfe künstlerischen Unvermögens für ein und dasselbe hält.

Wie hätte auch etwas wirklich Lebensfähiges entstehen können! Um ein Mittel des Ausdrucks zu finden, welches eine unser Gefühl bestimmende, eindringliche Wirkung zu äußern vermöchte, gehört vor allem andern ein Inhalt, der überhaupt eines künstlerischen Aus=

drucks werth erscheint. Aber eben ein solcher Inhalt war gar nicht vorhanden. Gleichwie dem für die Festlichkeiten der Höfe hergestellten Bühnenspiele der eigentliche Kern: die ergreifende dramatische Handlung fehlte, so war es auch nur natürlich, daß die, man möchte sagen, wider ihren Willen zur Mitwirkung herbeigezogene Musik es gleichfalls blos zu schemenhaften, kalten und leblosen Gebilden brachte. Indem man dem aus seinem Chorverbande losgelösten Sänger ein bestimmtes Costüm überwarf und ihn auf das Theater stellte, wähnte man damit schon einen ächten Vertreter des idealen Menschen, einen wahrhaften dramatischen Helden gewonnen zu haben. Dieß war eine arge Täuschung. Der plötzlich zum Schauspieler umgewandelte Sänger wurde dadurch nur der Würde beraubt, die er früher als Organ der rein idealen Kunst besessen, ohne dafür die Freiheit und Ungebundenheit des ächten Mimen einzutauschen. Doch wie sollte er die höchste Aufgabe der letzteren: einen Charakter in getreuer Nachbildung darzustellen, erfüllen, da ein solcher ja gar nicht vorhanden war; den hohlen Masken aber, deren Repräsentation von ihm gefordert wurde, gebrach eben das wichtigste Erforderniß eines dramatischen Helden, der den Charakter erst schaffende, bestimmte Wille. An dem Nichtvorhandensein eines solchen Willens krankt die „Oper" bis zum heutigen Tage; sein Fehlen ist die Ursache, daß sie zu einem so widerspruchsvollen in sich uneinigen Produete geworden ist. Ihre Styllosigkeit ist die nothwendige Folge dieser Charakterlosigkeit, denn die unumgängliche Vorbedingung der Einheit des Styles in der Kunst ist das Vorhandensein einer Einheit des Charakters im Leben selbst.

So hatte der erste, durch die neu gewonnene Kenntniß des classischen Alterthums veranlaßte Versuch, die Musik ins Drama einzuführen, nur ein höchst klägliches Ergebniß, bei dem weder die Musik noch das Drama zu ihrem künstlerischen Rechte kamen. Diese auf dem Boden des abstraeten Wissens erwachsene, asketische Kunsttendenz rief aber bald eine Reaetion gegen sich hervor, die von „der edlen Verachtung des Gesanges", wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt, nichts wissen wollte. Doch diese Reaetion entsprang ebenso wenig aus der Tiefe des Lebens, wie die Bestrebungen unserer akademischen Kunstfreunde aus der Tiefe des Geistes hervorgegangen waren; dem bloßen Verstande trat nur wiederum die bloße Sinnlichkeit entgegen.

Die Forderung nach Verständlichkeit des gesungenen Werkes wurde als lächerliche Pedanterie beseitigt, und der ganze theatrische Apparat „das Vorgeben des Dramas", wie Wagner es nennt, nur dazu benützt, um dem die Alleinherrschaft an sich reißenden Sänger als Folie zu dienen und durch einen aufs Aeußerste gesteigerten prunkvollen Aufwand der Schaulust zu fröhnen. Jetzt geschah gerade das Umgekehrte von dem, was ursprünglich beabsichtigt war: der Sänger war nicht zum dramatischen Helden, sondern im Gegentheil der dramatische Held war zum Sänger geworden.

Wir würden nun entschieden irren, wenn wir durch diese Mißerfolge uns bestimmen ließen, beiden hier in Fehde gerathenen Parteien Unrecht zu geben. Gerade das Gegentheil findet statt. Die Forderung des Verstandes, daß im Drama das Werkzeug des Dichters: das Wort, zu so deutlichem Vernehmen gebracht werden müßte, daß auch seine begriffliche Bedeutung erfaßt werden könne, hat seine volle Berechtigung; aber ebenso ist das Ansinnen jener nicht durch bloße Negation zu beseitigen, die da verlangen, daß dem durch die Herbeiziehung der Musik wachgerufenen Verlangen des sinnlichen Ohres auch die entsprechende Befriedigung geboten werde, und die jenen Zwitterzustand zwischen einem erregten aber unbefriedigt bleibenden Bedürfnisse für peinvoll und unerträglich halten. Denn in der Kunst ist jede bloße Askese, jedes ohnmächtige Verzichten auf sinnliche Fülle ebenso zu verwerfen, wie das Ueberwuchern aller rein äußerlichen nur auf die Sinne wirkenden Reize.

Wie schwierig es aber ist im modernen Theater Geist und Sinnlichkeit mit einander in Harmonie zu bringen und eine Totalwirkung zu erzeugen, welche der des antiken Dramas nahezukommen vermöchte, davon kann uns der das gleiche Ziel erstrebende Versuch überzeugen, welcher von entgegengesetzten Sphären aus und von zwei verschieden gearteten Künstlernaturen unternommen worden ist. Ich meine damit die durch Schiller in der „Braut von Messina" vollzogene Einführung des Chores in das moderne Drama und Weber's Streben, in der „Euryanthe" ein wirklich einheitliches dramatisch-musikalisches Kunstwerk zu gestalten. Es ist nun keine bloße Willkür, wenn ich auf den Zusammenhang hinweise, in dem Schiller's Vorhaben mit dem ersten auf Wiederherstellung der antiken Tragödie

abzielenden Bestrebungen steht, und ebenso entspricht es der wahren Sachlage, wenn wir erkennen, wie in Weber die Musik der Oper gleichsam auf dem Punkte angelangt war, wo sie sich selbst nicht mehr Genüge leistete, sondern das wirkliche Drama erreichen wollte. Man könnte sagen: Schiller suche von den Höhen des Geistes, von der Freiheit des Gedankens aus zur sinnlichen wirklichen Erscheinung fortzuschreiten, während Weber von der Sehnsucht erfüllt ist, aus den Tiefen des Gemüthes zu diesen Höhen und in die helle Tageswelt durchzudringen. Beide: der Dichter wie der Musiker, streben darnach mit den Mitteln ihrer Kunst das ihrem Geiste vorschwebende Ideal der vollendeten dramatischen Kunstform zu realisiren, und es tritt dabei der eigenthümliche Fall ein, daß jeder von ihnen sich gezwungen sieht, in das Gebiet des andern überzugreifen. Denn ebenso wie Weber die principiellen Mängel seiner dichterischen Vorlage durch höchste Anspannung seines musikalisch-schöpferischen Vermögens zu überwinden sucht, so betritt Schiller, indem er durch den Chor das Drama zu wahrer stylistischer Formvollendung zu erheben trachtet, strenge genommen schon den Boden der Musik. Da er aber nicht zur wirklichen Tonsprache fortschreitet, sieht er sich genöthigt, ohne Beihülfe der Musik eine so viel wie möglich musikalische Wirkung hervorzubringen. Diese Nothwendigkeit, mittelst der Sprache allein einen der Musik verwandten Eindruck zu erzeugen, ist auch die Ursache, daß gerade in diesem Werke sich Schiller gedrängt sieht, den höchsten Schwung seines Gedankenfluges in prachtvoll dahinströmende rhythmische Rede einzukleiden. Aber es bleibt immer ein Uebelstand, wenn eine Kunst die Wirkungen einer andern zu ersetzen sucht, denn nur zu leicht geschieht es dann, daß sie dabei in ihrem eigenthümlichsten Wesen eine Einbuße erleidet. Und etwas Aehnliches geschieht auch in der „Braut von Messina". Eben dadurch, weil die Sprache für sich allein auch das sinnliche Ohr ganz zu befriedigen sucht, verliert sie an wahrer innerer Wärme und verfällt nicht selten in bloßes rhetorisches Pathos d. h. in den Ausdruck einer nicht dem Gemüthe sondern der Verstandesreflexion entstammenden Gefühlserregung. Und selbst hiervon abgesehen, konnte der Versuch Schiller's schon deshalb nicht vollständig gelingen, weil ohne Mitwirkung der Musik ja der Hauptzweck, nämlich den Chor als ideale und einheitliche Person

sprechen zu lassen, nicht zu erreichen war. Denn nur die Musik, als die universelle Kunst, welche das unmittelbar verkündet, was jede einzelne Individualität als ihren innersten Kern in sich trägt, macht es einer Gesammtheit möglich, ihre Gedanken gleichzeitig durch lebendige Rede in einheitlicher Form kundzugeben. Aus dem Mißlingen dieses nur einem so hochsinnigen Geiste möglichen Wagnisses der Erneuerung der antiken Kunstform können wir aber die Lehre entnehmen, wie es ein Grundgesetz der geschichtlichen Entwicklung bildet, daß sich gleiche oder verwandte Ziele sowohl in der Kunst, als auch in anderen Gebieten stets nur durch ganz neue Mittel erreichen lassen. Dies macht es dann möglich, daß wahrhaft große Geistesschöpfungen bei aller innern Verwandtschaft dennoch immer auch eine unvergleichliche nur einmal und nicht wieder anzutreffende Originalität besitzen. Trotzdem ist die Bedeutung von Schiller's künstlerischer That nicht zu unterschätzen, und wenn er nach der ersten Aufführung seines Werkes an Körner schreibt: er habe dabei zum ersten Male den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen und Goethe's gewichtigen Ausspruch mittheilt, der dahin lautet: der theatralische Boden wäre durch diese Erscheinung zu etwas Höherem eingeweiht worden, — so zeigt sich dabei deutlich, wie schon der Abglanz der vollendeten dramatischen Kunstform eine Wirkung hervorzubringen vermag, die unvergleichlicher Art ist, und die es beweist, wie wichtig für alle Kunst das ist, was wir im höchsten Sinne unter Form verstehen.

Wenn wir nun hier den Dichter in dem Streben begriffen sahen, das gesprochene Drama in die Sphäre der hohen Kunst zu erheben, so war der Musiker von dem gleichem Triebe beseelt, als C. M. v. Weber in der „Euryanthe“ es unternahm, vom bloßen Singspiele zum einheitlichen und stylisirten Kunstwerke fortzuschreiten. In der Entwicklung der „Oper“ zur wahrhaften Tragödie kommt diesem Werke eine einzig wichtige Stellung zu, und es will nichts Geringes bedeuten, wenn Weber hier, wo er das erste Mal den Dialog vollständig in Musik umsetzt, nicht selten schon in so vorzüglicher Weise den rechten Ton für die gefühlvolle und frei hervorströmende dramatische Rede trifft, daß er damit die banalen und stereotypen Formeln des Recitativs weit hinter sich läßt. Trotz dieses einen großen Vorzuges kann nicht geläugnet werden, daß im Style der Musik der

„Euryanthe" ein Mißverhältniß ganz eigener Art herrscht, welches einen vollkommen harmonischen Gesammteindruck nicht aufkommen läßt. Wir werden nun nicht irren, wenn wir die Ursache dieser Disharmonie darin sehen, daß die Melodie der Sprache, bei welcher der Schwerpunkt im Ausdrucke des individuellen Willens liegt, und die specifisch musikalische Melodie, bei der eine dominirende Gesammtempfindung und die Plastik der Gestalt das Wesentlichste ist, miteinander in Conflict gerathen. Zu einem solchen muß es aber kommen, weil ein und derselbe melodische Complex diese sich nicht selten widerstreitenden Elemente umschließen und vereinigen soll, und weil ebenso einem und demselben Organe, nämlich dem dramatischen Sänger, seine Ausführung zugewiesen ist. Dieser soll einerseits als frei handelnde Persönlichkeit vor uns stehen, und gleichzeitig wird von ihm verlangt, daß er eine unser sinnliches Ohr vollkommen befriedigende Melodie ausführe. Man könnte nun einwenden, daß sowohl in den Opern Gluck's wie Mozart's nicht selten der Gegensatz des declamatorischen und melodischen Ausdrucks versöhnt erscheine, es sich also nicht behaupten lasse, eine solche Verbindung sei durchaus unmöglich. Hierauf ist Folgendes zu entgegnen. Erstlich kommen die Stellen, wo dies geschieht, bei diesen Meistern nur sporadisch vor, indem keiner von ihnen so, wie dies Weber (wenn auch mehr instinktiv, als mit überlegenem künstlerischen Bewußtsein) anstrebte, den Widerstreit des recitativischen und melodischen Ausdrucks principiell aufzuheben oder zu mildern suchte. Weiter ist aber darauf zu achten, wie sowohl auf dem Stylstandpunkte Gluck's wie dem Mozart's eine solche Harmonie leichter zu bewerkstelligen war. Man darf nicht übersehen, wie in den Melodien Gluck's überhaupt noch der strenge gebundene Stylcharakter vorherrschend ist, also eben dasselbe Element überwiegt, auf dem auch im Recitativ das Schwergewicht liegt, nämlich der vom Bewußtsein geleitete Wille. Mozart's Melodie ist wiederum der so getreue Ausdruck des sich wie von selbst äußernden Gefühlslebens, daß er nie darnach strebt, etwas anderes auszusprechen, als was sich innerhalb der Grenzen des sinnlich gehörten Tones bruchlos gestalten läßt, und so erreicht er auch öfter, ohne irgendwie sein besonderes Absehen darauf zu richten, eine vollkommene Einheit der recitativischen und melodischen Stylweisen. Wenn nun Gluck gezeigt hat, daß der

Darsteller, indem er zugleich als Sänger thätig ist, nicht nothwendig seines Willens verlustig gehen müsse, so sehen wir dagegen bei Mozart, daß es sehr wohl möglich ist, den wahrsten und lebendigsten Ausdruck der Empfindung in der Musik kundzugeben und dabei dennoch dem dramatischen Künstler die ihm unentbehrliche Freiheit und Ungebundenheit zu belassen.

Aber eben das Erreichen dieser Ziele war die Ursache, daß der nach etwas wahrhaft Neuem strebende schöpferische Genius das zu verschmelzen suchte, was Gluck auf dem Gebiete des strengen Styles, und Mozart mit seiner eben durch ihn zur vollen künstlerischen Freiheit gelangten Kunst geleistet hatten. Von diesem bis zur Selbstverzehrung sich steigernden Drange war Weber erfüllt, als es ihn verlangte, vom Boden der Musik aus das wirkliche Drama und den wahren dramatischen Helden zu erreichen, in dessen Wesen das vom Bewußtsein geleitete und das diesem Bewußtsein selbst zu Grunde liegende Wollen in gleicher Weise wirkend hervortritt, und gerade dadurch den tragischen Zwiespalt erzeugt. Die hiedurch wachgerufenen Erlebnisse sind aber derart, daß der Mensch durch sie in den Zustand einer Ekstase versetzt wird, der weder durch den Styl Gluck's, noch den Mozart's künstlerisch bewältigt und gestaltet zu werden vermöchte. Und eben die diesen Erlebnissen einzig entsprechende bis zum Tragischen sich steigernde leidenschaftliche Tendenz des Ausdruckes bildet das Eigenthümliche des Stylcharakters der Musik der „Euryanthe." Dies allein nun würde keinen Anlaß zu einem begründeten Tadel geben. Der Fehler ist aber, daß der Componist nicht im Stande ist, diesen neuen an seine Kunst gestellten Anforderungen vollständig gerecht zu werden. Denn die musikalischen Formen, in denen Weber sich bewegt, sind im Wesentlichen die der alten Oper, und indem er in ihnen einen Inhalt kundzugeben sucht, der über sie hinaus strebt, kommt dadurch in die Physiognomie seiner Melodien ein unnatürlich gespannter Zug, der uns das obwaltende Mißverhältniß zwischen Wollen und Vollbringen lebhaft empfinden läßt. Die im vornhinein feststehende Construction der Arienform hindert den Tondichter in zwiefacher Weise, das ihm vorschwebende Ziel zu erreichen. Auf der einen Seite hemmt sie öfters den freien lyrischen Erguß des Gefühls, und der Componist sieht sich nicht selten genöthigt, der

äußerlich einen Abschluß verlangenden Form zu Liebe dem hochgespanntesten, wahrhaft tragischen Ausdruck der Empfindung die Spitze abzubrechen. In anderen Fällen geschieht es wieder, daß ein Moment der Dichtung nach rein musikalischem Ermessen zu breiter Ausgestaltung gebracht wird, wobei dann leicht eine falsche Selbstbespiegelung, ein unmotivirtes reflectirendes Verhalten zu den eigenen Gemüthsvorgängen sich einstellt, das eine uns so ernüchternde und erkältende Wirkung hervorbringt. Ich weise zum Belege der Richtigkeit dieser Wahrnehmung auf den Schluß des großen Monologes Lysiart's am Anfange des zweiten Actes hin. Hier, wo Weber soeben durch seine Betonung der Worte:

„So weih' ich mich den Rachgewalten,
Sie locken mich zu schwarzer That!
Geworfen ist des Unheils Saat,
Der Todeskeim muß sich entfalten!"

alle tragischen Schauer in uns wachgerufen hat, und Lysiart einen Augenblick als dramatischer Held an die Größe eines Macbeth hinanreicht, bringt das hierauf folgende und zum musikalischen Abschluß allerdings nöthige Allegro trotz des Aufgebotes der feurigsten und leidenschaftlichsten Energie des Ausdrucks einen abschwächenden Eindruck hervor. Wir werden da aus jenem seltenen Zustande der Ergriffenheit, bei dem wir den Gegensatz von Kunst und Natur ganz vergessen durften, plötzlich herausgerissen, und dieselbe Kunst, welche soeben durch ihre ideale Kraft uns in diesen Zustand versetzt hatte, zerstört wieder durch ihr rein formelles Eingreifen diese ihre eigene Wirkung.

Außer diesem hervortretenden Zwiespalte zwischen der tragischen Tendenz des musikalischen Ausdrucks mit dem Schema der periodischmodulatorischen Structur der Melodie macht sich aber noch besonders der Mangel fühlbar, daß Weber sowohl in der „Euryanthe" wie in seinen andern Opern in der Verwendung des Tonmaterials entschiedene Fehlgriffe begeht. Es kommt nur zu oft vor, daß er dem Sänger Aufgaben stellt, die der Natur der menschlichen Stimme zuwiderlaufen und denen diese unmöglich gewachsen sein kann. Was der Componist häufig von dem Stimmorgane verlangt, könnte in wahrhaft wirksamer Weise nur von den Instrumenten des Orchesters ausgeführt werden. Der Charakter seiner melodischen Phrasen, ihre

extensive Ausdehnung nach der Höhe und Tiefe, sowie besonders auch ihr rhythmisches Gefüge ist so beschaffen, daß man deutlich sieht, wie dem Tondichter im Momente des Producirens, ohne daß er sich dessen bewußt ist, eigentlich das Orchester als das entsprechende Organ zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht vorschwebte. Aber zu einem deutlichen Wissen, daß diese plastisch-objective, auch ohne Verbindung mit dem Worte uns vollständig befriedigende Melodie einem anderen Organe als dem Darsteller zur Ausführung überwiesen werden müßte, hat er es nicht gebracht. Wir können nun hier die wichtige Beobachtung machen, wie dort, wo der Gehalt dieser Melodie ein leerer und nichtiger ist wie in der modernen italienischen Oper der darstellende Künstler entweder einfach zu einem costümirten Instrumente herabsinkt, oder zu einem weinerlich sentimentalen, ein falsch-tragisches Pathos affectirenden Theaterhelden wird; während da, wo der Gehalt dieser Melodie ein tiefer und diese als Ausdruck wahrer Leidenschaft erscheint, er unter dem Gewichte der sich widerstreitenden Anforderungen, die er gleichzeitig als Schauspieler und Sänger erfüllen soll, gleichsam zusammenbricht und erliegt.

Es scheint nun, daß wir jetzt den Punkt erreicht haben, wo es sich entscheiden muß, ob eine stylistisch-einheitliche Verbindung von Drama und Musik überhaupt möglich ist, oder ob wir auf das eine oder das andere endgiltig Verzicht leisten müssen. Denn darüber sind wir nicht im Zweifel, daß der charakterlose Mischmasch der „Oper“ keine Existenzberechtigung im Gebiete ächter Kunst besitzt; aber ebenso haben wir auch die Ueberzeugung gewonnen, wie weder das Werk des Dichters durch Unverständlichkeit des gesungenen Wortes zu einem bloßen Mittel herabgesetzt, noch in der Musik die plastische Bestimmtheit der melodischen Gestalt geopfert werden dürfe. Wie werden wir nun einen Ausweg aus diesem Dilemma entdecken? Ich glaube, wir brauchen nur die zuletzt berührte unrichtige Verwendung des künstlerischen Materials durch Weber ins Auge zu fassen, um sofort die Lösung unseres Problems zu finden. Wenn, wie wir gesehen haben, die Melodien, deren Ausführung Weber von den Sängern verlangt, vorwiegend im Style der Instrumentalmusik erfunden sind, so werden wir ja nur nöthig haben, diese Themen und

Melodien nun auch wirklich dem Orchester zur Ausführung zu überlassen, um den dramatischen Künstler von dieser ihn lähmenden Last zu befreien und ihn gleichsam sich selbst wiederzugeben. So wie das Orchester es übernimmt, die plastische Melodie zu Gehör zu bringen, wird der Darsteller erst in die Möglichkeit versetzt, einen bestimmten Charakter zu gestalten; jetzt ist er nicht mehr gezwungen, gleich einer willenlosen Marionette sich zu gebärden, und er erhält den eigenen Willen zurück, welchen er als bloßer Ariensänger ganz verloren hatte. Ohne Schwierigkeit wird er nun auch die Aufgabe erfüllen können, das Wort des Dichters zu deutlichem Vernehmen zu bringen, und ungehemmt von jeder blos formalistischen Fessel seine, eben durch die Tendenz seines wiedergewonnenen Willens, mächtig erregte Empfindung frei ausströmen zu lassen.

Als Resultat dieser Ausführungen gewinnen wir aber die für das Wesen der Kunst im Allgemeinen hochwichtige Einsicht, daß eine Kunstform allein nicht ausreicht, um das tragische Erlebniß, dessen Natur es ist, alle Schranken der sinnlichen Welt zu durchbrechen, stylistisch zu bewältigen. Wie bei diesem Erlebnisse selbst in unserem Innern eine Zertrennung stattfindet, so muß auch die Kunst in zwei verschiedene Zweige sich spalten, die wieder erst durch ihre Vereinigung dessen künstlerische Gestaltung möglich machen Ebenso wie in der antiken Tragödie der lyrische Chor und der handelnde Held, bei Shakespeare der gleich dem Epiker an unsere Einbildungskraft sich wendende Dichter und der Dramatiker zusammenwirken und sich wechselseitig ergänzen mußten, so wird jetzt die Musik und zwar als symphonische Kunst in ein ähnliches Verhältniß zu der scenisch dargestellten Handlung zu treten haben. Diese neue Stellung zum Drama konnte sie aber nur erlangen, indem sie vorher zu jener Ausbildung fortgeschritten war, wo sie die Fähigkeit gewonnen hatte, die schematische Abgrenzung der periodischen Structur der Melodie zu überwinden und einen ganzen Complex von Melodien derart in einheitlicher Kunstform zusammenzufassen, daß sie miteinander verbunden wiederum als eine einzige Melodie erscheinen. Dieses Ziel hat Beethoven in seinen Instrumentalwerken erreicht und diesen großen, gleichsam das ganze Universum seinem inneren Wesen nach in sich befassenden Organismus hat Wagner im Sinne gehabt, als er die „unendliche

Melodie“ als die Form bezeichnete, welche es ihm möglich mache, sein Ideal des dramatisch-musikalischen Kunstwerkes bruchlos zu realisiren.

Dies ist nun von besonderer Bedeutung, daß die in der Form der Symphonie zu voller Selbstständigkeit gelangte Musik es ermöglicht, das Drama auch in seiner äußeren Erscheinung zu jener Stylvollendung zu erheben, die es bei den Griechen besessen. Und ebenso wie im Theater Shakespeare's die ungefesselte Freiheit der Einbildungskraft an die Stelle des antiken Chores getreten war, so wird jetzt diese innere Thätigkeit unseres Geistes von den Tongebilden des Orchesters in Anspruch genommen werden. Aber wie in den Werken Shakespeare's im Gegensatz zu der Einfachheit der Handlung einer griechischen Tragödie oft ein ganzer Complex von Begebenheiten sich verschlingt, (daß Schelling einmal in geistvoller Weise Shakespeare den Meister im dramatischen Contrapunkt nannte) so muß auch die Instrumentalmusik gegenüber den blos homophonen Tonweisen des griechischen Chores den ganzen Reichthum ihrer Mittel der Harmonie, Polyphonie und Klangfarbe entfalten, um im modernen Theater dessen Aufgabe erfüllen zu können. So geschieht es denn, daß das Shakespeare'sche Drama und die Beethoven'sche Symphonie, welche man als die beiden Pole betrachten kann, in die die ursprüngliche und in der antiken Tragödie zur höchsten Entfaltung gelangte Verbindung von Poesie und Musik auseinandergetreten war, wieder in einer neuen Synthese verknüpft werden. Denn nur die Kunstform der symphonischen Musik macht es möglich, auf der modernen Bühne alle Fülle des Lebens sich entfalten zu lassen und diese reiche Mannigfaltigkeit dennoch stylistisch zu bannen und in einen geschlossenen Rahmen zu zwingen. Auf diese Weise vermögen wir ein Ziel zu erreichen, welches uns zu der Behauptung berechtigt, daß hier selbst dem antiken Drama gegenüber ein neues Kunstideal verwirklicht worden sei.

Wunderbar aber ist es, daß in Bezug des inneren Gehaltes kaum jemals zwischen zwei schöpferischen Naturen eine solche Verwandschaft geherrscht hat, wie zwischen Shakespeare und Beethoven. Mit Recht durfte R. Wagner in der tiefsinnigsten aller seiner Schriften, in der Abhandlung über „Beethoven“ sagen, daß der eine das Gleiche in der Lichtwelt darstelle, was der andere in der Schallwelt uns kundgebe. Aber neben dieser Identität des Lebensgehaltes ist noch

ein anderer Punkt von größter Wichtigkeit. Wenn in den Dramen Shakespeare's die Natur, d. h. die Wirklichkeit des Lebens nur soweit zur Kunst wird, als dies unumgänglich nöthig ist, damit von einer solchen überhaupt die Rede sein könne, und wir bei ihnen das Vorhandensein irgend welcher blos formeller künstlerischer Eigenschaften gar nicht wahrnehmen, so findet in den Schöpfungen Beethoven's ganz dasselbe statt, aber zu diesem gleichen Ziele gelangt er von einem entgegengesetzten Ausgangspunkte. Bei Shakespeare ist es, als wenn das Leben in seiner Entwicklung gleichsam in eine Phase getreten wäre, wo es sich selbst ganz gegenständlich werden wollte, was aber nur geschehen konnte, indem es die Form der Kunst annahm. Dies ist aber das Merkwürdige, daß diese Verwandlung, die man sich nicht etwa blos als eine ruhige Fortsetzung des Naturprozeßes vorstellen darf, sondern die das Resultat einer geistigen Krisis ist, bei der die ewige Freiheit als der Kern unseres Wesens unmittelbar sich kundthut, — dies ist von Bedeutung, daß diese Wiedergeburt der ganzen Welt aus dem Geiste dennoch den Eindruck des ganz wie von selbst gewordenen Naturproductes hervorbringt. — Im Vergleich zu diesem Charakter des Shakespeare'schen Schaffens müssen wir erkennen, wie Beethoven auf dem Gebiete der Musik zuerst dahin gelangt ist, die überkommenen Formen seiner Kunst mit einem so reichen und tiefen Gehalte zu erfüllen, daß diese als solche sich gar nicht mehr geltend machen und seine Werke wie Schöpfungen der Natur vor uns stehen. Bei ihnen werden wir an die vom Bewußtsein geleitete Thätigkeit des Verstandes und des Willens (ohne die ein künstlerisches Schaffen allerdings überhaupt nicht denkbar ist) gar nicht mehr erinnert; alles nur Conventionelle in den äußern Formen ist verschwunden; alles rein Schematische des künstlerischen Organismus erscheint durch den Gehalt vernichtet und in volles, blühendes Leben verwandelt. So hat Beethoven auf dem Gebiete der stylisirten Kunst das nämliche Ziel erreicht, zu dem Shakespeare auf dem Boden der Naturwahrheit gelangt war, und es ließe sich sagen: in den Dramen Shakespeare's sei die Natur zur Kunst, in den Symphonien Beethoven's die Kunst zur Natur geworden.

In derartiger Weise mußten der Dramatiker und der Musiker sich die Hand reichen, bevor es geschehen konnte, daß das zu Tage

trete, was ich als den kunstgeschichtlichen Charakter des Schaffens R. Wagners bezeichnet habe, daß nämlich im dramatischen Kunstwerke eine innige Durchdringung und Verschmelzung des stylistischen Princips mit dem der Naturwahrheit erfolge. Den stylistischen Factor bei diesem Einigungsprozesse bildet aber die Musik, und zwar in ihrer Form als symphonische Kunst. Sie bewirkt es, daß die vor unseren Augen sich begebende Handlung in getreuester Weise dem wirklichen Leben nachgebildet werden darf, ohne daß diese Nachbildung uns deshalb als eine bloße Copie der Wirklichkeit erscheinen wird. Wir werden gar nicht in die Versuchung gerathen, in rein verstandesmäßiger Weise das Nachbild mit dem Vorbilde zu vergleichen, an dieses letztere werden wir uns gar nicht erinnert fühlen, denn die Macht der Musik erhebt Alles, was vor unser Auge hintritt, zu wahrhaft symbolischer Bedeutung, d. h. im Einzelnen werden wir immer unmittelbar das Allgemeine selbst erblicken.

Jetzt wird es uns auch möglich werden, den an die Spitze dieser Betrachtungen gestellten Gedanken, daß Richard Wagner im „Ringe des Nibelungen“ es unternommen habe, ein dramatisches Werk im Style der monumentalen Kunst zu gestalten, seiner vollen Bedeutung nach zu erfassen und zu verstehen. — Nur jenes Kunstwerk nennen wir ein monumentales, das nach Form und Inhalt die Grenzen der sinnlich-anschaulichen Welt überschreitet und den Stempel der Erhabenheit an sich trägt. Beethoven hat in seinen Symphonien Werke dieser Art geschaffen. Die von seinem Geiste erfüllte, aus der Tiefe des Orchesters hervor ertönende Musik wird nun einerseits den dunklen Mutterschooß bilden, aus dem die vor uns stehende sichtbare Welt geboren worden, und ebenso wird sich durch sie der Geist des Dichters uns kundgeben, der mit stets wachem Bewußtsein und auf das Ganze gerichtetem Blicke jeden gegenwärtigen Moment mit dem Vergangenen und Zukünftigen verbindet und so die Totalität des ganzen Kunstwerkes in jedem einzelnen Augenblicke gegenwärtig sein läßt. Diese dem Drama in voller Selbständigkeit gegenüberstehende Musik vermag es dann, der Vergänglichkeit der Erscheinung der Welt deren wahres über Raum und Zeit erhabenes Wesen entgegenzustellen und dadurch, indem sie dieses selbst unmittelbar zur Erscheinung bringt, ihr gleichsam den Spiegel der Ewigkeit vor-

zuhalten. Und einzig sie kann mit dem unmittelbarem Abbilde des Lebens, dem Drama, eine solche Verbindung eingehen, ohne doch dessen Naturwahrheit zu beeinträchtigen, weil die Tongebilde, in denen sie ihren, nicht dem Reiche dieser Welt angehörigen, Inhalt gestaltet, mit den Formen des äußeren Daseins nichts gemein haben. So steht die durch das Orchester zum Vernehmen gebrachte Musik gerade in der Mitte zwischen dem auch vor unserem sinnlichen Auge sich bewegendem griechischen Chore und der nur durch ihr beredtes Schweigen sich uns kundgebenden Musik des Shakespeare'schen Dramas. Was bei den Griechen etwas vorwiegend Aeußerliches, bei Shakespeare etwas rein Innerliches gewesen, das ist jetzt wieder äußerlich geworden, aber in einer Form, die gleich einem Geiste keine körperlichen Schranken kennt, dessen stete Gegenwart aber dennoch von uns in unzweifelhafter Weise gefühlt wird.

Wenn wir nun die Instrumentalmusik als die volle Vertreterin des antiken Chores betrachten, so dürfen wir auch die Frage nicht unbeantwortet lassen, auf welche Art denn durch sie alle seine künstlerischen Functionen ausgeführt werden würden. Der antike Chor war aber stets gleichzeitig in dreifacher Weise thätig: als leiblicher Mensch im rhythmisch bewegten Tanze, als empfindender Mensch in dem das Innerste der Seele offenbarenden Gesange und zugleich verkündete er die Freiheit seines Geistes durch die dichterisch gestaltete Sprache Dieser dreifachen Thätigkeit haben wir nun, wie es scheint, nur eine einzige, nämlich die rein musikalische entgegenzustellen. Wären wir aber damit schon berechtigt, in unserer symphonischen Musik einen vollen Ersatz des griechischen Chores zu sehen? Dies müßte entschieden verneint werden, wenn es uns nicht gelingen sollte, den Nachweis zu führen, daß in der Musik des Orchesters etwas den rhythmischen Leibesbewegungen und dem dichterischen Gedanken Analoges zur Erscheinung komme. Nur wenn es sich ergeben sollte, daß sie ebenso mit festen markigen Knochen auf der Erde ruht, und wieder hoch erhobenen Hauptes in das Reich des Geistes hineinragt, können wir dessen sicher sein, daß sie die große Aufgabe, die wir ihr zuweisen, auch wirklich auszuführen vermöge.

Doch wir haben uns nur zu erinnern, wie in der Instrumentalmusik sich das rhythmische Element stets weit energischer geltend

mache, als im bloßen Gesange, um die Leibesbewegungen der Chortänzer in den ausdrucksvollen Rhythmen der Orchestermelodien wiederzufinden. Der Rhythmus vertritt in der reinen Instrumentalmusik zugleich auch die Stelle des sinnlich gehörten Wortes im Gesange, nur er vermag es, die sich sonst ins Unendliche ergießenden Tonfluthen zu hemmen und zum Stillstehen zu zwingen, wodurch sie eben erst zur bestimmten plastischen Melodie umgeschaffen werden. — Wenn wir also sofort das Element gefunden haben, welches im Orchester für die Chortänze supplirend eintritt, so scheint es aber weit schwieriger zu sein, in der Musik etwas zu entdecken, was an die Stelle des dichterischen Gedankens zu treten vermöchte. Giebt es ja keinen größeren Gegensatz als den der unmittelbar an unseren Verstand mit der Bestimmtheit des Begriffs sich wendenden Wortsprache und der unserem rein verständigem Erkennen eigentlich gar nichts sagenden und zur Bezeichnung eines bestimmten Gegenstandes so wenig geeigneten Tonsprache. So würden wir am Ende dennoch gestehen müssen, daß unsere symphonische Musik in einem und zwar so wesentlichen Punkte dem antiken Chore nachstehen müsse. Doch gerade die Schwierigkeit des Problems mag uns anspornen, der Sache auf den Grund zu gehen. Vielleicht kommen wir zu dem von uns erstrebten Resultate, wenn wir uns darüber klar werden, welche Stellung denn der Wortsprache im Allgemeinen im dichterischen Kunstwerke zukomme. Zwischen der Sprache als Ausdruck des bloß verständigen Erkennens und der Musik herrscht ein unausgleichlicher Widerstreit; aber — und dies ließen wir bisher außer Acht — wir haben es ja in der Poesie nicht nur mit der Sprache als bloßem Verstandeselemente zu thun, in ihr muß ja eben dieses stets zum Mittel herabgesetzt und zur Kundgebung eines über dem Verstande stehenden höheren Vermögens gemacht worden sein, wenn überhaupt von Poesie die Rede sein soll. Wir dürfen ja nicht vergessen, wie der Wortdichter nur dann seine Aufgabe wahrhaft erfülle, wenn er es vermag, der Sprache ihren rein verstandesmäßigen Charakter, ihre nur auf die Allgemeinheit des Begriffs gerichtete Tendenz vollständig zu benehmen und unmittelbar unsere Einbildungskraft lebhaft zu erregen und zu befriedigen. Nicht den Gedanken nackt auszusprechen, sondern ihn zu verhüllen, liegt ihm ob. Wenn aber, wie Wagner dies so vorzüglich ausdrückt, die Verwirklichung

der dichterischen Absicht nur durch ihre Verbergung erreicht wird, so sehen wir ja, wie der Dichter gleichsam in jene Sphäre überzutreten sucht, in der der Musiker schon von allem Anbeginne sich bewegt. Zwischen diesem verhüllten Gedanken der Poesie und der den Gedanken nur durch Verschweigen kundgebenden Musik herrscht kein contradictorischer Gegensatz mehr; beide sind vielmehr ihrer innersten Natur nach ein und dasselbe, in beiden offenbart sich uns das wahre Wesen der Welt, nur mit dem Unterschiede, daß dieses in den Versen des Dichters durch das Medium des Verstandes, und in den Tongestalten des Orchesters unmittelbar durch das sinnliche Ohr zu unserem Geiste spricht. Wie also die Poesie nur dann an ihr höchstes Ziel gekommen ist, wenn es dem Dichter gelungen war, der Wortsprache, die als solche der unmittelbare Ausdruck des Erkennens und Wissens ist, den Schein des Nicht-Wissens zu geben, so ist dies eben das Auszeichnende der Musik, daß in ihr das tiefste Wissen selbst einzig in der Form des Nicht-Wissens in die Erscheinung tritt. Hierauf möge nun hier nur hingedeutet werden. — Diese ganze Erörterung war nothwendig, um zu zeigen, wie die scheinbar etwas gewagte Annahme, daß die reine Instrumentalmusik nicht etwa nur der sinnlich wirksamste Ausdruck des erregten Lebensgefühles sei, sondern daß in ihren Gebilden auch der tiefste Kern der von dem antiken Chore kundgegebenen Gedanken zur künstlerischen Gestaltung komme, durchaus keine unstichhaltige gewesen, sondern im Gegentheil als wohlbegründet zu erweisen war.

Wie aber der Rhythmus nach Wagner's so treffend charakterisirendem Worte als „Auge des Ohres" gleichsam die Sichtbarkeit des antiken Chores vertritt, so vermöchte die Instrumentalmusik der ihr außerdem noch zugewiesenen Aufgabe, den dichterischen Gedanken wiederzuspiegeln, doch nicht gerecht zu werden, wenn sie nicht ein neues Vermögen gewonnen hätte, das der antiken Musik noch fremd gewesen war und dies ist: die sinnlich ertönende polyphone Harmonie. Nur sie macht es möglich, daß das Orchester den griechischen Chor vollständig zu ersetzen vermag, und sie ist es, die den Melodien jene tiefe Bedeutsamkeit verleiht, durch welche unserem Geiste das innerste Geheimniß der erlebten Vorgänge erschlossen wird. Und gleichwie in der antiken Tragödie eine Menge von Personen vor dem Auge sich

bewegte, die aber durch den gemeinschaftlichen musikalischen Ausdruck zu einer idealen Einheit geworden waren, so spaltet sich jetzt dieser einheitliche musikalische Organismus wieder in eine Vielheit von selbstständigen Gliedern, die er unter sich befaßt und beschlossen hält. Die Ausbildung der Harmonie konnte aber erst erfolgen, nachdem die Menschheit jene große Krisis in sich erlebt hatte, durch welche sich der Blick von der äußeren Welt ab und auf die Tiefen des eigenen Geistes gerichtet hatte, kurz, nachdem das Christenthum zur Erscheinung gekommen war. Die innere Unendlichkeit, die sich jetzt dem Geiste erschlossen, verlangte auch nach künstlerischer Gestaltung und diese erhielt sie im mehrstimmigen religiösen Chorgesange. Die hierdurch gewonnenen Formen der polyphonen und harmonischen Musik wurden dann auch auf Melodien weltlichen Charakters übertragen und dies bewirkte es, daß die Instrumentalmusik zu jener bedeutsamen und selbständigen Entfaltung gekommen ist, daß wir nun von ihr rühmen können, wie sie es sei, die eine durchaus originelle Wiedergeburt der Tragödie möglich mache.

Jetzt kann ich auch dem zwar nicht wahrscheinlichen, aber immerhin denkbaren Mißverständnisse begegnen, als wenn meine Forderung, daß stets eine auch das sinnliche Ohr befriedigende Melodie vorhanden sein müsse, etwa im Sinne jener oberflächlichen Vergnüglinge gemeint sei, die von der Kunst nur verlangen, daß sie sie über die Leerheit ihres eigenen Geistes hinwegtäusche, und die, wie Schiller sagt, nur von dem animalischen Triebe erfüllt sind, „auf dem weichen Polster der Platitude auszuruhen." Wenn ich nun gewiß nicht nöthig habe, mich dagegen zu verwahren, daß meine künstlerischen Ueberzeugungen mit dieser Denkart etwas gemein haben, so scheint es mir hingegen dennoch nicht überflüssig zu sein, nochmals darauf zurückzukommen, wie die Musik im Drama mit dem Vernehmenlassen von Melodien — sei deren Gehalt nun ein edler oder trivialer — ihrer Aufgabe noch nicht genügen würde, sondern wie diese Melodien erst von Neuem zu einem Objecte der künstlerischen Thätigkeit gemacht, und so in die ideale Sphäre der stylisirten Kunst erhoben werden müßten. Denn ebenso, wie der deutliche Ausdruck eines Gedankens und die begriffliche Erklärung der Erscheinungswelt noch nicht Poesie ist, sondern wir dabei stets auf dem Gebiete des bloßen Verstandes stehen bleiben,

so würden wir mit der nur ohrgefälligen Melodie die Grenzen einer höheren Sinnlichkeit nicht überschreiten. Wo also die Musik mit dem Produciren von Melodien sich begnügt, da muß sie stets in Verbindung mit der Poesie erscheinen; will sie für sich allein den höchsten Anforderungen der Kunst Genüge leisten, so muß, wie ich dies schon mehrfach hervorgehoben habe, ein ganzer Complex solcher Melodien zu einem neuen einheitlichen Organismus verbunden werden. Es ist eine das bereits Geschaffene nochmals umbildende Thätigkeit nothwendig, damit in den Melodien, die man gleichsam als die musikalischen Naturproducte betrachten kann, alles blos Stoffartige vertilgt werde, und sie im Feuer des Geistes von jedem erdigen Rest geläutert als unmittelbares Abbild des Ideals wiederzuerstehen vermögen.

Erst hiermit werden alle Anforderungen der hohen Kunst vollkommen erfüllt und nur diese der Erhabenheit des monumentalen Styles mächtig gewordene Musik ist es auch, wodurch Richard Wagner das so außerordentliche Wagniß unternehmen darf, im „Ringe des Nibelungen" Götter als handelnde Persönlichkeiten auf die Bühne zu bringen. Sie ist es, die es ihm möglich macht, das von ihm als Dichter im Geiste Erschaute auch als Künstler zu realisiren und in sinnlicher Gestalt dem Auge gegenübertreten zu lassen. Denn einzig der Musik ist der Zauber verliehen, unser Gemüth in jenen magischen Zustand zu versetzen, wo dann die auf der Scene erscheinenden Gestalten ähnlich den von der griechischen Plastik geschaffenen Götteridealen den Eindruck einer zur Wirklichkeit gewordenen Ueberwirklichkeit auszuüben vermögen. Das blos gesprochene Wort möchte hierzu nicht ausreichen, durch dieses würden wir stets in der Sphäre des äußeren Daseins, in der wir uns täglich und stündlich bewegen, festgehalten werden; selbst der Gesang allein könnte nicht genügen; — nur ein Bote aus der anderen Welt selbst, der mit gewaltiger und eindringlicher Stimme von ihrer Realität uns Kunde giebt, und zwar in einer Weise uns Kunde giebt, daß er uns sagt: sie sei die wahre Realität, die äußere vor uns stehende Welt aber nur ein vergänglicher Schein, — ein solcher Bote muß kommen, damit die vor uns hintretenden Gestalten im Stande sein sollen, einen überzeugenden Eindruck zu machen und mit der Kraft der Wahrheit auf uns zu wirken. —

II.

Im Anfange dieser Erörterungen habe ich es als meine Ansicht ausgesprochen, daß in den theatralischen Darstellungen der antiken Tragödien das plastische Princip vorgewaltet habe; im „Rheingold“ scheint mir nun das Gleiche stattzufinden, und ich glaube, daß gerade der Eindruck der Aufführung dieses Werkes am meisten an die Schaubühne der Griechen erinnern werde. Ich wenigstens bin der Ueberzeugung, wie in dieser Kunstschöpfung eine Formvollendung erreicht worden, wie eine solche auf dem Gebiete des Dramas seit der Blüthe der griechischen Kunst noch nicht hervorgetreten ist, und zwar eine Formvollendung, für welche das so oft mißbrauchte Epitheton „classisch“ als das einzig gemäße sich erweist. Und dabei ist noch vornehmlich zu beachten, daß wir durch nichts an die äußeren Seiten des Styles der griechischen Kunst gemahnt werden, wie dies z. B. in Goethe's „Iphigenie“ der Fall ist. — Wie das „Rheingold“ in dem Organismus des ganzen Dramencyclus eine gesonderte Stellung einnimmt, so erhält diese auch in dem diesem Werke eigenthümlichen Style ihren charakteristischen Ausdruck. Denn wenn „der Ring des Nibelungen“ als Ganzes betrachtet, als ein symbolisches Drama bezeichnet werden muß, so trägt das „Rheingold“ wiederum in eminentem Sinne das Gepräge des Symbolischen an sich. Die Kunstform des Dramas wird hier selbst zum Mittel gemacht, um das Ideal rein und bruchlos in die Erscheinung treten zu lassen. Die dramatische Darstellung muß in diesem Werke, mehr als in jedem andern, bestrebt sein, die Wirkung einer natürlichen Plastik hervorzubringen, in Stellung und Bewegung muß etwas von jenem Zauberhauche zu verspüren sein, der die Statuen griechischer Götter umwittert. Dies ist aber das Auszeichnende des „Rheingold“, daß darin die höchste Idealität durchaus den Stempel der schlichtesten Naturwahrheit an sich trägt. Ohne irgend welche Anspannung unserer Geistes- und Gemüthskräfte, ohne darum besonders zu wissen, fühlen wir uns in eine höhere Welt versetzt, und bewegen uns in ihr wie in uns längst vertrauten Regionen.

In diesem Werke hat R. Wagner die so selten verstandene und so schwer zu befriedigende Forderung, welche Schiller an den Künstler stellt und als das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters bezeichnet, daß nämlich der Stoff durch die Form vollkommen vertilgt werde, in einem Grade erfüllt, der uns zur Bewunderung zwingt. Denn die specifischen sinnlichen Eigenschaften der miteinander verbundenen Kunstgattungen durchdringen sich auf so innige Weise, daß sie sich wechselseitig vollkommen neutralisiren und als bloße Mittel der Kunst ganz zu verschwinden scheinen. Dies ist besonders an der musikalischen Seite des Werkes das Merkwürdigste. Wenn irgendwo so hat R. Wagner hier vollkommen sein Ziel erreicht, daß, wie er sagt, die allerreichste Orchestersprache gewissermaßen gar nicht gehört, gar nicht beachtet werden, sondern mit dem Drama organisch zu einem Ganzen verwachsen solle. Die Musik des „Rheingold" wirkt mit der ruhigen Macht der Antike auf uns; ihre Schönheit ist von einer Keuschheit und Stille, die sich nicht anbietet, sondern die gesucht sein will. Bei aller Tiefe besitzt sie eine unendliche Klarheit; wir meinen ihre Gestalten durch und durch schauen zu können und nirgends begegnet unserem Blicke eine ihn hemmende Schranke. — Und kaum jemals hat das Leben der Natur einen so durchaus reinen von jeder Zuthat des betrachtenden Menschengeistes freien künstlerischen Ausdruck gefunden, wie in diesem Werke. Es ist, als ob jede Schranke gefallen wäre, die uns von der Natur getrennt, und so empfinden wir in ihren Umarmungen eine Seligkeit, die wohl göttlich genannt werden darf, da wir bei ihr das Gefühl unserer inneren Freiheit niemals verlieren. Dabei kenne ich kein anderes Werk, in dem die sentimentale Seite der Musik so vollständig in den Hintergrund tritt, daß sich sagen ließe: die Musik sei hier zu dem Gegentheile dessen geworden, was sie ihrem eigentlichen Charakter nach ist, ohne doch an strotzender Lebensfülle auch nur das Geringste einzubüßen. Hier kann man Wagner's Ausspruch, daß das innerste Wesen aller Anschauung eigentlich Musik zu nennen sei, seiner ganzen Bedeutung nach verstehen lernen. Denn was in den Tongestalten an unser Ohr dringt, ist vollkommen identisch mit den Erscheinungen des Naturlebens, die unser Auge wahrnimmt; aber eben dort, wo das sinnliche Auge nicht weiter vorzudringen vermöchte, gewinnt unser

geistiges Auge ein neues Vermögen und gleich einem innern Licht bricht die Welt des Schalles hervor und öffnet uns den Zutritt zu dem Herzen und eigentlichen Kerne des Wesens der Natur. Dies bewirkt es auch, daß eben im „Rheingold“ die elementar-sinnliche Wirkung des Schalles von uns gar nicht als solche empfunden wird, sondern stets als unmittelbarer Ausdruck des dichterischen Schauens selbst erscheint Entsprechend dieser Auffassung der Natur, die in ihr kein begrenztes, sondern ein unendliches Object erblickt, tragen denn auch die Themen und Melodien durchaus das Gepräge des monumentalen Styles an sich; es ist, als wäre in ihnen das Universum selbst zum Ertönen gebracht worden. Und das eherne Gefüge ihres rhythmischen Baues verleiht ihnen jene gedrungene Kraft, die sie dazu fähig macht, als die mächtigen Grundsäulen des ganzen Weltdramas dazustehen. Die symphonischen Tongebilde des Orchesters wirken gleich colossalen Freskobildern, in denen uns die ideale Physiognomie der Handlung, als etwas selbst die einzelnen Personen des Dramas Ueberragendes, unmittelbar in geisterhaft riesiger Größe entgegentritt. —

Ich habe bereits darauf hingewiesen, wie im „Rheingold“ die Sphäre der stylisirten Kunst vom Boden der Naturwahrheit aus erreicht wird. Die Richtigkeit dieser Wahrnehmung erweist sich auf das Schlagendste, wenn wir beachten, auf welche Weise Wagner in diesem Werke den dramatischen Dialog in Musik umsetzt. Wir sehen dann, wie der Tondichter hier das Problem gelöst hat, gleichsam den Gegensatz von Verstand und Gefühl aufzuheben, indem er Sprache und Gesang in so einheitlicher Weise sich durchdringen läßt, daß (die rechte Art der Ausführung vorausgesetzt) wir vollkommen daran vergessen müssen, daß hier überhaupt gesungen werde. Der erhöhte (musikalische) Ausdruck tritt als etwas sich ganz von selbst Verstehendes von vorne herein zur Sache Gehöriges auf, und dies ist auch die Ursache, warum Wagner überhaupt im Stande gewesen, die Verse des „Rheingold“ wirklich zu componiren, was jedem unmöglich vorkommen muß, der sich das Entstehen der Musik nur aus einer pathethischen oder sentimentalen Gefühlserregung hervorgehend vorzustellen vermag. Die Aufgabe, ohne alles Pathos dennoch musikalisch zu sprechen, ist hier in einer Weise gelöst, die ohne Vorgang dasteht. Was Wagner später in den „Meistersingern“ in der Sphäre des

bürgerlichen Lebens, mit dem Charakter eines bequemen Sichgehenlassens gegeben, das trägt hier das Gepräge des hohen Styles und den Charakter einer großartigen Selbstbeherrschung an sich. Nie und nimmermehr hätte er aber als Musiker diese Art des Ausdruckes zu finden vermocht, die scheinbar gar nicht musikalisch wirkt und es auch nicht soll, aber dennoch nichts von der erkältenden Wirkung des entweder auf rhetorischen Stelzen einhergehenden oder gleichgültig plappernden Recitativs der alten Oper an sich hat, wenn er nicht als ächter Dramatiker den wirklichen, wahrhaften Menschen auf die Bühne gebracht hätte, jenen Menschen, der den Erfindern der „Oper" eben gefehlt hatte, und an dessen Fehlen ihr ganzes, wohlgemeintes Streben scheitern mußte. Weil die handelnden Personen seiner Dramen in Wahrheit einen eigenen Willen besitzen, so schafft sich dieser Wille auch die ihm gemäße künstlerische Form. Die Gemüthserregung, welche es bewirkt, daß die Rede zur lebendig ertönenden Gesangessprache sich gestalte, bricht aus dem tiefsten Grunde der innerlichen Willensenergie selbst hervor, ohne daß erst eine außerordentliche durch besondere Anlässe hervorgerufene Erschütterung des Gefühlsvermögens dazu nöthig wäre. Diese Energie des Willens ist es auch, welche dem musikalischen Ausdrucke jene unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der rhythmischen Gestaltung verleiht, durch die er die feinsten Abstufungen des Empfindens zu reflectiren fähig wird. Bei dieser Gelegenheit möchte ich ebenfalls ein nicht selten vorkommendes Mißverständniß beseitigen, als wenn W. vornehmlich darauf sein Absehen richtete, durch seine Sprachmelodie die begriffliche Bedeutung des einzelnen oder gar jedes einzelnen Wortes, die durch dieses repräsentirte Vorstellung zu musikalisch-malerischer Darstellung zu bringen. Dies ist eine irrige Ansicht. Nicht der Sinn des Wortes soll durch die musikalische Phrase in erster Linie zum Ausdrucke gelangen — nur in verhältnißmäßig seltenen Fällen geschieht es, daß hierauf das Schwergewicht ruht — sondern vorwiegend dahin geht das Streben des Componisten: die Willenstendenz der handelnden Person in aller Bestimmtheit hervortreten zu lassen. Das musikalisch-malerische Vermögen der Tonsprache wird von W. ebenso nur in secundärer Weise verwendet, wie ihm auch als Dichter der Stabreim weit weniger zu onomapoetischen Effecten, sondern vorzugsweise dazu dient,

die Hauptbegriffe der Rede mit einer Art sittlichen Accentes hervorzuheben —

Wenn am Schlusse des „Rheingold" in die alles Grauen beherrschende erhabene Freudigkeit der Götter schon die wehmüthige Klage der Rheintöchter sich mischte und die frohe Selbstgenügsamkeit des Naturlebens getrübt erschien, so tritt uns in der „Walküre" die Natur von vorne herein im Zustande der Zerstörung und des Aufruhrs aller Elemente entgegen. Die dämonische Seite ihres Wesens, welche vorher wie befriedet gewesen und von einer höheren Macht in Zaum gehalten worden, bricht jetzt mit einer Gewalt durch, daß wir unser innerstes Selbst von Vernichtung bedroht fühlen. Und dies ist von entscheidender Wichtigkeit für den Charakter des ganzen Dramas im Unterschiede vom „Rheingold". Auch dort werden wir von den dämonischen Naturgewalten berührt, aber wir haben dabei stets die Empfindung, daß sie uns nichts anhaben, daß sie unser nicht Herr werden könnten. Im „Rheingold" steht der Geist der Natur als eine sie mit reeller Kraft beherrschende Macht gegenüber, wäre dies nicht der Fall, so würden die Träger der Handlung auch nicht wahrhaft Götter zu nennen sein. Das Universum erscheint in diesem Werke, um einen Ausspruch Plato's zu gebrauchen, „als der unvergängliche, nie alternde, glückselige Gott"; aber eine geheime Stimme sagt es uns im Innersten, und der Dichter selbst brachte diese in der ernst-düstern Mahnung Erda's an Wotan zum Ausdruck, daß dieser Zustand einer äußern Seligkeit, wie er zu nennen wäre, kein letzter und bleibender sein könne, bei dem wir uns für immer zu beruhigen vermöchten. Diese Art von Seligkeit kann nur so lange von uns genossen werden, als die in der Tiefe unseres eigenen Wesens ruhenden Begierden durch die Kraft des Willens des Geistes von uns beherrscht werden. Sobald aber dieser selbst sich von ihnen erfassen läßt, verliert er seine frühere Herrlichkeit und Freiheit und verfällt dem Banne der vorher durch ihn gefesselt gehaltenen Gewalten.

Und diese Wandlung hat sich auch wirklich vollzogen. Die Freiheit und Seligkeit, die wir im „Rheingold" genossen, war gleichsam ein Geschenk der Natur gewesen, sie war keine, durch das Feuer des Widerspruchs und des Zwiespaltes mit sich selbst hindurchgegangene, durch eigene That erst errungene. Jetzt wird aber diese Freiheit durch

jene aus ewiger Nacht hervorbrechenden dämonischen Mächte bedroht, die in der Natur, wie wir sie als Erscheinung vor uns sehen, wie zum Stehen gebracht und bewältigt worden sind. Gegenüber diesem, allem beharren wollenden Sein feindlichen Principe, welches die ihm früher gesteckten Schranken durchbricht und überfluthet, kann der Geist nicht mehr im Zustande des ruhigen Schauens verharren, er muß, wenn er ihm nicht unterliegen soll, als lebendige Kraft sich erweisen. Aber nicht blos ein Kampf mit den unter ihm stehenden Naturgewalten steht ihm bevor, er geräth auch in Conflict mit dem ewigen Sittengesetze, das selbst über die Götter unerbittlich herrscht. Ueber der Natur waltet Wotan als Gott, sie ist ihm als ihrem Herrscher unterworfen; er selbst muß sich aber vor einer höheren Macht beugen, und er kann auch nur so lange Herr der Natur bleiben, als er als Vollstrecker des Gesetzes dieser Macht dasteht. Wie er im Begriffe ist, diesem Gesetze entgegenhandeln zu wollen, geräth er auch schon in Zwiespalt mit sich selbst und lernt das furchtbare Leiden der „Göttermoth" kennen, wo die ewige Freiheit in ihm dazu genöthigt wird, sich selbst zu zwingen und der mächtige Herr der äußern Welt seine eigene Nichtigkeit bekennen muß.

Und wenn nun schon die seligen Götter von dem Zwange der Noth erfaßt werden, wie muß erst der Mensch ihn erdulden, dessen Freiheit von der Natur wie von dem Sittengesetze in gleicher Weise in Schranken gehalten wird, die er nur zu seinem eigenen Verderben überschreitet. So bildet das Leiden und der Schmerz ebenso den Grundton der „Walküre", wie wir für das „Rheingold" die reine Freude am Dasein als solchen erkannt haben. Aber das bloße Leiden könnte, wie dies Niemand tiefer begründet hat als Schiller, niemals Gegenstand der Kunst werden: „Nicht das Leiden, sondern nur der Widerstand gegen das Leiden ist pathetisch und der Darstellung würdig." Einen solchen Widerstand muß also der Wille dem Leiden entgegenstellen; kann die ewige Freiheit in uns nicht ungehemmt sich äußern, so muß sie mit Gewalt sich Bahn brechen und sollte darüber die endliche Seite unseres Wesens auch zu Grunde gehen. Um die Seligkeit des reinen Schauens, um die ruhige willensfreie Betrachtung der Dinge ist es nun geschehen; an die Stelle sorgloser Heiterkeit und anmuthigen Liebreizes treten jetzt tiefer Ernst und schmerzliche

Ergriffenheit. Aus dem Gebiete der Schönheit verwiesen retten wir uns in das Reich der Erhabenheit, um wenigstens als geistige Wesen das nicht zu verlieren, was wir als Sinnenwesen nicht festzuhalten vermochten. Bildete früher das ruhige Gleichgewicht aller Gemüthskräfte die Grundlage, so ist jetzt diese Ruhe gestört und unser Geist und Bewußtsein wie außer sich und in den Zustand der Ekstase versetzt. Und die Natur spiegelt diese Veränderung auf das Getreueste wieder. Erfreuten wir uns im „Rheingold" vorwiegend an dem Glanze ihrer Erscheinung, so empfinden wir jetzt in dem Erbeben aller ihrer Elemente das Walten der in ihrem Innern wirkenden Kräfte. Stand vorher die Natur als fertige, abgeschlossene Gestalt vor uns, deren Leben sich uns nur in der ruhigen Gleichmäßigkeit ihrer Athemzüge kund that, so scheint jetzt das Blut ihres Körpers selbst in Wallung gerathen zu sein. Es ist, als wären wir in den innersten Proceß ihres Werdens eingegangen, und wenn wir uns im „Rheingold" von der erhabenen Harmonie des kosmischen Seins berührt fühlen durften, so durchschauert nun der in „Lebensfluthen und Thatensturm" auf- und abwallende Geist der Erde unser Innerstes. Diese principielle Verschiedenheit unseres Gemüthszustandes bei den beiden Werken tritt auch in den poetischen Gestalten der Rheintöchter und Walküren mit plastischer Bestimmtheit hervor. Sind die ersteren die Repräsentanten eines ruhigen in sich befriedeten Daseins, so bricht in den durch die Lüfte sausenden Schildjungfrauen die ungebändigte Wildheit des außer sich gesetzten Naturlebens durch. Und wir brauchen ja nur die Gestalt Wotan's zu betrachten, um zu erkennen, wie jetzt alles gleichsam ein anderes Antlitz bekommen habe. Der mit hoheitvoller Ruhe die Welt beherrschende Gott, der mit überlegenem Geiste auf alle Wechselfälle des Lebens herabblickte, ist jetzt zum todesgewaltigen Schlachtengotte geworden, der dazu gerüstet ist, in Kampf und Sturm seine bedrohte Herrschaft und Freiheit zu vertheidigen.

Mit diesem veränderten Charakter hängt auch aufs Engste die Verschiedenartigkeit der Stellung zusammen, welche die Musik in der „Walküre" im Vergleich zum „Rheingolde" einnimmt. Konnten wir von diesem Werke sagen, daß man dabei ganz zu vergessen vermöchte, überhaupt Musik zu hören, so ließe sich von der „Walküre" fast behaupten, daß gerade die specielle Wirkung der Musik mit ihrer das

Bewußtsein außer sich setzenden Macht so gewaltig uns ergreife, daß alle vor uns sich begebenden Vorgänge wie ganz zu Musik geworden erscheinen. Denn im Vergleich zu der Ruhe, welche im „Rheingolde“ vorherrschte, ist hier Alles vom Anfang bis zum Schlusse in stürmischer Erregung, wir glauben in jedem Momente das Pulsiren des Herzschlags der Menschen zu empfinden, deren Schicksal unser sympathisches Mitgefühl erregt. Befriedigte der Gesammteindruck des „Rheingold“ hauptsächlich die intellectuelle Seite unseres Wesens, empfanden wir dabei jene seltene Wonne, daß wir mit höchster Geistesfreiheit die Welt als ein nur in sich selbst ruhendes in voller Objectivität uns gegenüberstehendes Ganzes betrachten konnten, so fühlen wir uns in der „Walküre“ mit Allem, was vor unsern Augen sich ereignet, aufs Innigste verknüpft, jetzt wird vor allem Anderen unser Herz und Gemüth aufs Mächtigste ergriffen und im Tiefsten erregt. So gewinnt nun eben das pathetische Element der Musik, von dem wir gesehen haben, daß es im „Rheingold“ vollständig in den Hintergrund getreten war, ein entschiedenes Uebergewicht. Wie Siegmund sich „Wehwalt“ nennen muß, so ist es das ewige Weltenweh, der Weltschmerz seinem tiefsten Sinne nach, von dem wir jetzt erfaßt werden; aber wenn wir nun den finsteren Gewalten preisgegeben sind, die uns Leib und Leben bedrohen, so bricht mit sehnsüchtigem Drange aus Nacht und Tod die Macht der Liebe hervor, und die Seligkeit, die wir früher im Geiste genossen, durchdringt jetzt mit entzückendem Zauber unser Herz. Gerade weil wir uns ausgestoßen fühlen aus dem Reiche des Ideals, erwacht in unserer Seele mit übermächtiger Gewalt die Sehnsucht nach diesem Ideale, und inmitten des Dranges schwerer Lebensnoth erschließt sich uns eine neue Welt, vor der selbst der Glanz der ewigen Götter erbleichen muß. —

Man würde nun den von mir oben ausgesprochenen Gedanken, daß in der „Walküre“ das Ganze wie zu Musik geworden sei, falsch deuten, wenn man meinte, daß in diesem Drama in der Zeichnung der Charaktere und Gemüthsvorgänge irgend etwas Vages und Verschommenes zu bemerken sei. Dies wäre ein entschiedener Irrthum. Die dichterische Gestaltung besitzt hier keine geringere präcise Bestimmtheit, wie im „Rheingold“, nur daß an die Stelle des die großen Züge der Physiognomie wiedergebenden plastischen Elementes ein

malerisches getreten ist. Dies steht aber in engstem Zusammenhange mit der Beschaffenheit der darzustellenden Erlebnisse. Denn jetzt sind es vorwiegend innere Seelenzustände, die zum Ausdrucke kommen sollen, und dies bedingt auch nothwendig einen veränderten Styl. Aber trotz dieses Hervortretens der Innerlichkeit des Gemüthslebens ist der Styl der „Walküre" doch nicht in dem Sinne romantisch und modern zu nennen, wie dies z. B. von R. Wagner's „Tristan und Isolde" gesagt werden muß. Man wird vielmehr in diesem Werke öfters unwillkürlich an das Eigenthümliche der Poesie des Alterthums gemahnt; ich wenigstens fühle mich stets an Homer erinnert, wenn ich die schlichte, rein gegenständliche Treue betrachte, mit der im ersten Acte die Scenen zwischen Siegmund, Sieglinde und Hunding ausgeführt sind. Und wem wird nicht die mit dem Medusenhaupt bewehrte Pallas Athene wie wiedergeboren vorkommen, wenn Brünnhilde vor Siegmund mit jenem Ausdruck im Angesicht erscheint, der „nur Todgeweihten taugt"! — Für einen der Gemüthsvorgänge würden wir allerdings vergebens in der antiken Poesie etwas Analoges suchen, und dieser ist der aus tiefstem Mit-Leiden erwachsende Entschluß Brünnhilde's Siegmund gegen Wotan's Befehl zu schirmen und zu retten. Bei aller Verwandtschaft dieser ihrer Liebesthat mit der der Antigone in Sophokles' Tragödie müssen wir erkennen, wie erst im Innern Brünnhildes jenes höchste Erlebniß, ein Abglanz jenes Erbarmens wach wird, das der Menschheit bis zu dem Momente fremd gewesen war, wo der Erlöser für diese den Kreuzestod erleiden mußte. Erst durch diese aus dem Geiste selbst hervordringende Liebe wird der Bann vollständig gebrochen, mit dem wir bis dahin ebenso von den dämonischen Gewalten der Natur, wie von dem harten und unerbittlichen Gesetze der Sitte festgehalten worden waren. Dem Zauber dieses „vom Zwange der Welt" befreienden Erlebnisses vermag selbst Wotan sich nicht zu entziehen, sogar die Natur scheint davon ergriffen zu werden, wenn auf sein Geheiß die lodernden Flammen Brünnhildes Felsen umzingeln. —

Mit einem in die Zukunft weisenden prophetischen Ausblicke schloß die „Walküre;" vor unserem geistigen Auge erschien das Bild des Helden, von dem Wotan sagt, daß er „freier, als er, der Gott!" Und bei den gewaltig einherschreitenden Tonweisen des Or-

chesters hatten wir das Vorgefühl, wie nun eine über alle dämonischen Mächte der Finsterniß zu siegen bestimmte Potenz hervortreten, wie der Befreier erscheinen werde, der, um Wagner's eigene Worte zu gebrauchen, durch Sieg Frieden bringen soll. Und in dem Drama, welches den Namen dieses Helden trägt, im „Siegfried“, empfinden wir es sofort, wie nun auch in die Natur wieder der Friede eingekehrt sei. Aus den Stürmen und Ungewittern, die vorher in ihr getobt, geht sie wie neu geboren hervor, und scheint jetzt das Ziel erreicht zu haben nach dem sie gestrebt, welches Streben in ihrem Innern eben einen solchen Aufruhr aller ihrer Elemente hervorgerufen. Es ist, als hätte die gegenseitige Spannung der in ihr verbundenen heterogenen Kräfte sich jetzt gelöst, weil diese zur Erzeugung eines Wesens sich vereinigt haben, in dem sie sich in harmonischem Einklang zu versöhnen vermögen. Dieses Wesen ist aber der Mensch, welcher alle jene Eigenschaften, die im Universum als Totalität, in den einzelnen Erscheinungen aber nur als zerstreute Glieder hervortreten, in sich vereinigt, und damit den Abschluß des Naturprocesses bildet.

Und dieser Mensch ist es, der in der Gestalt Siegfried's vor uns hintritt. Von der Beschaffenheit der Vorgänge, denen er selbst sein Dasein verdankt, hat er kein Wissen; die Noth und Bedrängniß, die jene erleben mußten, die ihn gezeugt, ist ihm fremd; heiter und froh blickt er in die Welt, erfüllt von dem Gefühle der Kraft und einem zaglosen zu jeder That bereiten Muthe. In seinem Wesen sehen wir die höchste Stufe erreicht zu der das unmittelbar aus der Hand der Natur hervorgegangene, nur sich selbst überlassene Bewußtsein gelangen kann. Siegfried repräsentirt das Ideal des natürlichen Menschen, er ist das Urbild des naiven Charakters. Der jeweilig gegenwärtige Moment erfüllt ihn fast vollständig, aber doch nicht bis zu dem Grade, daß er durch ihn in seiner Freiheit sich beschränken ließe. Durch sein unmittelbares, sofortiges Handeln zeigt er sich ihm überlegen, und weder der Gedanke an Vergangenes noch der an das in der Zukunft Mögliche, vermag ihn daran zu hindern oder davon zurückzuhalten. Er kennt nicht die Sorge und die Furcht, die Schiller so wahr die ersten Früchte nennt, die der Mensch im Geisterreiche ernte. In seiner Person scheint die Kraft und Macht

des kosmischen Naturlebens, welche wir im „Rheingold“ in ihrer objectiven, unpersönlichen Größe empfunden hatten, und die in der „Walküre“ mit zerstörender Gewalt hervorgebrochen, sich in eine menschliche Individualität concentrirt, und einen eigenen Willen gewonnen zu haben. Hieraus erklärt sich auch der Ueberschuß an unverwendeter Lebenskraft, den Siegfried besitzt, und der in ihm eben den Drang erweckt, sich ihrer in kühnen, heldenhaften Thaten zu entäußern.

Aber in wie innigem Bunde auch unser Held mit der Natur steht, so würde man dennoch irren, wenn man sein Wesen mit dem ihren für schlechthin identisch hielte. Nur bis zu einem gewissen Grade ist dies der Fall. Mitten in der Natur steht er dennoch über der Natur; ein ihn unmittelbar durchdringender Hauch göttlichen Geistes erhebt ihn über sie, und verleiht ihm eben jene specifisch-menschliche, den rein geistigen, wie den natürlichen Daseinsmächten gegenüber in gleicher Weise sich äußernde Freiheit, die ebenso strenge von der sittlichen Freiheit (als der Ursache alles Pathos), wie von der rein idealen unterschieden werden muß, welche letztere zu genießen nur den Göttern vergönnt ist. Es ist, um es mit einem Worte zu sagen: die Freiheit der schöpferischen Individualität, die Wurzel aller in das Weltgetriebe eingreifenden, die Geschichte der Welt um- und neugestaltenden Thaten.

Und hiermit haben wir auch den Mittel- und Kernpunkt des ganzen Siegfried-Dramas gefunden. Seine Seele ist die That, jene That durch welche der Mensch einzig die ihm sonst zum Sklaven machende Nothwendigkeit des Daseins zu überwinden vermag. Die Tonkunst besitzt ein Werk in dessen Schlußsatze diese über alle dämonische Gewalt des Schicksals siegende Macht mit einer ungeheuren Wucht hervorbricht: es ist Beethoven's Symphonie in C-moll. Mit dem gewaltigen Athem der Musik, mit eherner Zunge verkündet dort der Tondichter den großen Gedanken, der das Gesetz des Lebens dieser Welt bildet, und den Goethe als „der Weisheit letzten Schluß“ uns in den Worten hinterlassen:

> „Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.“

Und die gleiche Kraft, welche in Beethoven's Werk „bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude“ (wie W. in seiner schon angeführten

Schrift es bezeichnet) sich gesteigert hatte, erfüllt auch den „Siegfried“ in allen seinen Theilen. Ein wesentlicher Unterschied ist aber zu beachten. Wenn in der C-moll-Symphonie der Jubelruf des befreiten Gemüthes erst nach Ueberwindung eines kaum zu besiegenden Widerstandes sich äußern konnte, und er eben deßhalb mit einer Alles niederschmetternden Energie durchbricht; so tritt im „Siegfried“ dieselbe thatenfrohe Lust in einer Weise hervor, daß wir die dabei sich äußernde Kraft gar nicht als solche zu empfinden glauben, in so hohem Grade trägt sie das Gepräge absoluter Leichtigkeit an sich. Aus dieser Quelle geht auch jene wahrhaft göttliche Heiterkeit hervor, die aus dem Blicke unseres jugendlichen Helden hellenchtend uns anlacht. Ihm scheint das Leben wie zum Spiele, zu einem Spiele der Lust zu werden, und so könnte man das ganze von seinem Geiste erfüllte Drama (wie Hans v. Wollzogen es bereits gethan) sehr wohl ein Lustspiel nennen. Es ist, um es kurz zu bezeichnen: der aus dem Innewerden einer Ueberfülle der Kraft entspringende Humor, der hier mit gleichem „urkräftigen Behagen“ uns ergreift, wie in Beethoven's wunderbarer achter Symphonie, in welcher wiederum der tiefste Ernst des Lebens wie spielend verscheucht und überwunden wird.

Der Ueberschuß an unverwendeter Geistes- und Lebenskraft, der, wie wir erkannten, Siegfried zu seinen kühnen Thaten antreibt, äußert sich aber, wenn er, statt nur nach Außen zu gehen, sich wieder nach Innen auf seinen eigenen Urquell zurück wendet, als Reflexion. Aus ihr entspringen dann jene tief-gemüthvollen Selbstgespräche in denen Siegfried die natürliche Güte und Treuherzigkeit seines Wesens so innig ergreifend kundgibt, daß man behaupten könnte, wie in der Reihenfolge der Dramen erst jetzt das ganz hervortrete, was wir im engern Sinne unter Gemüth verstehen. Nach dem in gleichmäßiger Ruhe dahinfließenden Gefühlsstrome, der uns im „Rheingold“ so sehr erfrischte, nach dem glühenden Entzücken, das in der „Walküre“ uns in seinem Wirbel mit fortgerissen, ist es nun, als wenn der dort alle Schranken des Seins sprengen wollende Geist wie zu sich selbst zurückkehrte, um da jene Befriedigung zu finden, die ihm in allen Stürmen der Leidenschaften versagt geblieben war.

Ist in Siegfried's Individualität ein neues früher nicht vorhanden gewesenes Element erschienen, welches den vor unsern Augen

sich vollziehenden Vorgängen ihren besondern Charakter verleiht, so leitet sich an Wotans jeweiligem Auftreten der Faden der das ganze Werk umspannenden Handlung fort. Doch dieser hat es nun aufgegeben unmittelbar in ihr Getriebe einzugreifen; er ist nicht mehr der selbsthandelnde Gott, der in der „Walküre„ dort, „wo kühn Kräfte sich regen offen zum Kriege gerathen," — als ruheloser Wanderer durchschweift er jetzt die Welt. Dennoch steht dieses Verhalten Wotan's mit dem Grundcharakter unseres Dramas, mit dem Wesen der That nicht in Widerspruch; nur, daß es sich bei ihm in ganz anderer Weise äußert, als in der Natur Siegfried's. Wenn der letztere stets unmittelbar in sinnfälliger Wirklichkeit seine Kraft kundgibt, so erscheint diese bei Wotan als ein rein innerliches geistiges Leben, als die Macht des über allem Dasein schwebenden und ihm überlegenen Denkens und Wissens. So tritt uns jetzt der Gott gleichsam als eine Verkörperung der ewigen Weltvernunft entgegen, mit der er auch das gemein hat, daß er zwar die durchdringendste Einsicht in das Wesen aller Dinge besitzt, an ihrem nothwendigen Gange aber nichts zu ändern vermag. Doch eben hierauf ist all' sein Streben gerichtet; dies ist es, was ihn rastlos antreibt alle Nähen und Fernen zu durchforschen. Aber wohin ihn auch sein sorgendes Sinnen führen mag, nirgends trifft er auf das Gesuchte, und dies inne werdend tritt er seinen letzten Ritt an, um bei Erda, der urwissenden Wala, der Mutter alles gewordenen Seins, Antwort auf seine Frage zu finden: wie die über ihn waltende Nothwendigkeit zu besiegen, wie das rollende Rad des Geschickes zu hemmen sei. Und hier nun, wo der alles Wissen besitzende Gott sich dazu gedrängt sieht sich an die das Wissen unbewußt in sich wahrende Gottheit zu wenden, wo also das bewußte Denken an seiner äußersten Grenze angelangt dazu gezwungen wird sich der Form nach in sein Gegentheil zu verwandeln, — hier vollzieht sich jetzt die Katastrophe der Handlung des ganzen Weltdramas. Aber nicht in irgend einem äußern Ereignisse haben wir sie zu suchen, sondern entsprechend den Vorgängen in Wotan's Geiste tritt sie als innere That, als Entschluß hervor. Um nun den Charakter dieses Entschlusses richtig zu bezeichnen, habe ich nur nöthig Wagner's eigene Worte anzuführen mit denen er (in seiner Schrift: „Ueber Staat und Religion", einem

der merkwürdigsten Zeugnisse für sein tiefes Erfassen aller Probleme des Daseins) es ausspricht, daß der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen könne, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen. Erst durch diese seine freieste, vom Willen des Geistes selbst vollführte That bricht Wotan den Zwang der „Götternoth“ und empfindet die Nothwendigkeit des Untergangs nun nicht als Vernichtung, sondern als Erlösung.

So hat sich in Wotan der universelle Weltwille selbst dazu entschlossen sich freiwillig zu opfern, und der Geist dieses gleich einem erlösenden Lichtgedanken uns berührenden Erlebnisses beherrscht auch mit siegender Allgewalt den Schluß des Dramas: die Erweckung Brünnhilde's durch Siegfried. Als Preis seiner freiesten That erringt sich hier der herrliche Held die Liebe der stahlumpanzerten Jungfrau; und wenn in der „Walküre“ die Liebe als seligstes Leiden uns ergriffen hatte, so durchdringt sie uns jetzt mit dem kraftgeschwellten Athem eines heroischen Freiheitsgefühls. Das unbewußte, sich selbst nicht verstehende Sehnen, welches Siegfried empfunden, wenn ihm bei seinem einsamen Sinnen ein so inniges Verständniß des Naturlebens sich erschlossen hatte, daß er dem Gesange der Vög'lein sinnvolle Gedanken zu entnehmen vermochte — dieses Sehnen hat jetzt sein ihm früher selbst unbekanntes Ziel erreicht; es ist, als wenn der in Siegfried aus der Natur hervorgetretene Geist sich wieder zu ihr zurückwenden würde, um sich in ihr und sie in sich zu erlösen. Und alles, was wir jetzt erleben, trägt das Gepräge einer Erhabenheit und Größe an sich, daß uns das Gefühl durchschauert, als wohnten wir einer religiösen Feier bei, die in einem Dome begangen werde, den das Universum selbst bildet. Das Merkwürdigste aber ist, daß das Ueberschwängliche dieses Erlebnisses, daß der Zustand der äußersten Ekstase und des Hinweggehobenseins über alle Schranken des Erdenlebens von uns gar nicht als solches empfunden wird: hier herrscht kein Widerstreit von Natur und Ideal, die Natur scheint zum Ideale verklärt und das Ideal ganz zur Natur geworden zu sein.

Es bedarf nun kaum erst eines Hinweises, daß einzig die Macht der Musik dieses Wunder zu bewirken vermag. Aber nur jene wahrhaft vom Geiste Beethoven's erfüllte Musik ist dies im Stande, von der man rühmen kann, daß sie den Kern jenes Geheimnisses

in Tönen offenbare, welches Goethe am Schlusse seines „Faust“ in den Worten ausgesprochen: „Das Unbeschreibliche, hier ist es gethan.“ — Und so will ich denn an dieser Stelle meine Ueberzeugung nicht zurückhalten, daß R. Wagner im ganzen „Siegfried“ eben im Style der Musik eine Höhe erreicht habe, daß jede Note dieses Werkes von Beethoven hätte geschrieben werden können. In den Melodien des „Siegfried“ erscheint die charaktervollste Energie innig vermählt mit jener Tiefe des Gemüthslebens, welches mit Recht als der besondere Vorzug des deutschen Wesens gepriesen wird; aber nichts Enges oder blos Individuelles haftet ihnen an, sie berühren uns stets als der Erguß eines allgemein gültigen, rein menschlichen Empfindens. —

Die Erweckung Brünnhilde's durch Siegfried bildet den eigentlichen Gipfelpunkt der den Gesammtcyclus aller Dramen umspannenden Handlung. Jetzt, nachdem, um mit Schiller zu sprechen: „Menschen Göttern gleich“ geworden, ist ein Weiterschreiten nach einem höheren Ziele nicht mehr möglich. Aber eben deßhalb erwacht in uns die schwerwiegende Frage: ob diese erreichte Einheit mit dem Ideale auch dauernd festzuhalten sein werde. Der Beginn der Orchestereinleitung der „Götterdämmerung“ gibt uns hierauf die Antwort. Schon die ersten Accorde, welche dem Auftreten der drei Nornen vorangehen, erwecken in uns ein ahnungsvolles Grauen, und wir empfinden es sofort, daß wir nun vor dem Eintreten einer Krisis stehen mit der die eigentliche Tragödie erst ihren Anfang nehmen werde. Mit einem Schlage wird die freudig-erhabene Stimmung, die uns am Schlusse des „Siegfried“ entzückt hatte, in eine tragisch-düstere verwandelt, und wir werden dessen inne, wie es nun die Nacht- und Kehrseite alles Daseins ist, die uns ihr Antlitz weist, und daß wir jetzt ebenso einen Blick in das ewige Vergehen alles gewordenen Seins thun müssen, wie wir vorher von dem Walten eines immer neu aufblühenden ewigen Lebens ergriffen worden waren, dem gegenüber selbst der Tod seine Macht verlieren zu müssen schien. In den drei Nornen ist die unerbittliche Nothwendigkeit des als sittliche Weltordnung über Götter und Menschen waltenden Schicksals verkörpert, und wenn nach ihrem Verschwinden Siegfried und Brünnhilde wieder vor uns hintreten, so blicken wir unwillkürlich schon mit Bangen „auf das weihliche Paar“, dem ein Uebermaß des Glückes zu Theil geworden.

Um zu neuen Thaten auszuziehen ist Siegfried im Begriffe Abschied von Brünnhilde zu nehmen. War er uns früher fast noch wie ein Knabe erschienen, so steht er nun zum Manne gereift vor uns; in seinem ganzen Wesen tritt eine gehaltene, sich selbst ihr Maß gebende Kraft, ein ruhiges Selbstgefühl hervor, wie es der Mensch nur gewinnt, wenn er am Ziele seines Strebens angelangt ist. Im Vergleiche zu der Einheit der Physiognomie, welche den Schluß des Siegfried-Drama's auszeichnet, einer Einheit, in welcher der specifische Charakter der Geschlechtsdifferenz vor dem Ideale eines, beide entgegengesetzten Elemente des Männlichen und Weiblichen in sich schließenden und zugleich verbergenden, rein menschlichen Wesens zu verschwinden schien, — im Vergleiche hierzu findet jetzt eine Trennung dieser Elemente statt. Das Princip der männlichen Kraft mit seinem in's Ungemessene hinausstrebenden Freiheitsdrange und die diesem Drange als höchstes Ziel vorschwebende Seligkeit der Liebe, die sich einen Moment vollkommen durchdrungen hatten, treten jetzt in gesonderter Weise und in ihrer individuell bestimmten Wesenheit hervor. Konnten uns früher Siegfried und Brünnhilde als Naturen erscheinen, die wir kaum mehr als unseres Gleichen anzusehen wagten, so stehen sie nun als Menschen vor uns, die denselben Bedingungen des Lebens unterworfen sind, wie wir selbst. Aus der ungemessenen Weite ist Alles wie in die Enge gebracht; waren wir früher „bis an die Sterne weit" in die Sphäre der Unendlichkeit entrückt, so fühlen wir uns jetzt von sichern Grenzen umhegt und geschützt. Aber zugleich werden wir dessen inne, wie wir auf einem jener bedenklichen Punkte angelangt sind, wo der Mensch keinen Schritt thun kann, ohne in die Gefahr zu gerathen, von dem Verhängnisse ereilt zu werden. Denn der Mensch ist nicht der Gott zu dem ihn eine irregehende philosophische Ansicht machen wollte, wohl aber ist er, um ein den Kern des Problems mit sicherer Bestimmtheit aufzeigendes Wort Schelling's anzuführen, ein außergöttlich-göttliches Wesen, und dies ist die ihm gewordene große Aufgabe: in diesem Zustande der Außergöttlichkeit seine Göttlichkeit festzuhalten oder wieder zu erringen Und das erstere ist es, was jetzt als Forderung an Siegfried und Brünnhilde herantritt. Sie haben nun zu zeigen, ob sie im Stande sein werden, bei der nun erfolgten

Trennung ihrer individuellen Naturen durch eine absolut freie That ihres Willens jene wechselseitige Einheit sich zu bewahren, die der Preis gewesen, der Brünnhilden für ihre opferbereite Liebe, und Siegfried für die kühnen Thaten seines furchtlosen Muthes zugefallen war.

Mit dem Eintreten Siegfried's am Hofe Gunther's verlassen wir die Welt der Götter und das Reich der freien Natur, und die für den Bestand der menschlichen Gesellschaft nothwendigen Gesetze der Sitte erhalten nun eine maßgebende Bedeutung. Für Siegfried wird aber die Berührung mit den ihm neuen Elementen sofort verhängnißvoll. Vor der Macht der ihn erfassenden Eindrücke schwindet ihm jede Erinnerung an sein früheres überweltliches Dasein, und die individuelle Seite seines Charakters, die vorher durch die Universalität seines idealen Wesens wie verdeckt gewesen war, tritt jetzt mit besonderer Intensität in den Vordergrund. Und die für seine Natur wesentliche Eigenthümlichkeit: jeden neuen Eindruck mit aller Lebhaftigkeit zu empfinden und mit aller Energie darauf zu reagiren, wird zugleich zur Ursache seines schließlich erfolgenden tragischen Untergangs. Hieraus wird es erklärlich, daß Siegfried in dem Momente, wo ihm in Gutrune aller Zauber einer schüchtern-verschämten mädchenhaften Anmuth nahetritt, jede Erinnerung an die erhabene Heldenfrau schwindet, deren Wesen eigentlich mit dem seinen vollkommen identisch ist, so daß sie als Weib dasselbe Ideal repräsentirt, wie er als Mann. Ich will hiermit nur die psychologische Seite des in dem Vergessenheitstranke symbolisirten Vorgangs berührt haben, und weiß wohl, daß damit das ganze Problem noch nicht erschöpft ist.

In ganz einziger Weise hat Wagner in den Scenen an Gunther's Hofe das auf sicherem Besitze beruhende, seßhafte Leben dichterisch und musikalisch zum Ausdrucke gebracht. Alles hat hier das Gepräge eines auf die Dauer gegründeten, zu festem Beharren bestimmten Daseins. Aber nicht lange sollen wir uns dieses, eine energische Kraft mit ruhigem Behagen verbindenden Gefühles erfreuen. So wie Brünnhilde, als die von Siegfried für Gunther gefreite Braut in diese Welt hereintritt, gerathen alle früheren Verhältnisse ins Wanken, und der Proceß der Zerstörung nimmt seinen Anfang. Und eben Brünnhilde ist es, der es bestimmt ist, das höchste Maß des Leidens auszukosten. Sie sieht sich in eine Welt des Truges

und der Täuschung hineingestellt, aus der sie sich nicht zu retten vermag, und, bestürmt von den sich widerstreitendsten Empfindungen, erfährt ihr ganzes Wesen eine wahrhaft Schrecken erregende Umwandlung. Alle dämonische Leidenschaft, die früher in ihr durch die Größe ihres Geistes und den Adel ihrer Gesinnung wie gebändigt erschienen war, bricht jetzt mit vernichtender Gewalt hervor. Ein Schrei nach Rache entringt sich ihrer Brust, der uns mit Schaudern und Entsetzen erfüllt. Jetzt werden wir unserer Gemüthsfreiheit in noch weit höherem Grade beraubt, als dies früher in der „Walküre" geschehen war. Konnten wir dort selbst dem tragischen Untergange Siegmund's fast noch wie einem mit bloßer Nothwendigkeit sich vollziehendem Naturereignisse zuschauen, so sehen wir jetzt das Getriebe der Leidenschaften so unlösbar sich verstricken, daß wir es empfinden, wie dieser sich immer mehr verwirrende Knoten überhaupt nicht mehr gelöst, sondern nur noch zerhauen werden könne. Denn es sind nicht mehr blos vorwiegend übermächtige Triebe der Natur, die unsern Helden dem Verderben entgegenführen, — die ewige Freiheit selbst in unmittelbar hervortretender Gestalt ist es, die sich gegen ihren eigenen Träger wendet, und sich in eine ihn schließlich vernichtende, gräßliche Nothwendigkeit verwandelt. Alles, was wir in den vorangegangenen Dramen erlebt, kehrt jetzt in unendlich gesteigerter Weise wieder, und es ist, als wenn gerade durch dieses Zusammentreten der früher gesondert erschienenen Elemente sie sich nun in einem innerlichen Kampfe gegenseitig aufreiben müßten. Man glaubt ein Schauspiel vor sich zu sehen, in dem das Leben über sich selbst zu Gericht säße und sich zum Untergange verurtheilte. Und wenn am Schlusse des zweiten Actes Brünnhilde, Gunther und Hagen zum furchtbaren Racheschwure sich vereinigen und dann Siegfried in übermüthigster Lebensfreudigkeit hereinstürzend, im Taumel des Genusses den Becher der Lust bis auf die Neige leert, so wird in diesem Momente nicht nur unser Herz von diesem schneidenden Contraste ergriffen, sondern wir fühlen beinahe die Einheit unseres Bewußtseins in Frage gestellt: ein Riß geht durch unser Inneres, der nicht blos den Gegensatz von Geist und Natur, sondern jenen tieffsten Kern unseres Seins berührt, von dem diese beiden nur Erscheinungen sind

In ihrem Racheschwure hatte Brünnhilde Wotan als den

„schwurwissenden Eideshort“ angerufen, den Gott, an den sie in den Tagen ihres Glückes, beseligt durch alle Wonnen der Liebe kaum mehr gedacht hatte. Und dieser steht jetzt in der allererhabensten Gestalt vor unserem Geiste, er ist nun erst in jenem höchsten Sinne zum Gotte geworden, daß ein sterbliches Auge kaum mehr seinen Anblick zu ertragen vermöchte. Jetzt greift er nicht mehr in das handelnde Leben ein, wie in der „Walküre“, er ist nicht mehr der rastlos forschende Wanderer, wie im „Siegfried“; er erscheint nun als das Bild einer großartig erhabenen Resignation, die desto mächtiger uns ergreift, weil sie in keinem Zuge irgend eine Schwäche verräth, sondern das Ergebniß der riesigsten, nur durch sich selbst bezwingbaren Kraft ist. — Im Gegensatze zu diesem unheimlich-düstern Eindrucke haben wir bei dem Wiedererscheinen der Rheintöchter das Gefühl, als wenn der Dichter vor dem Hereinbrechen der furchtbaren Katastrophe uns die Welt und das Leben noch einmal in ihrem herrlichsten und bestrickendsten Glanze zeigen wollte. Im Vergleiche zu ihrem ersten Auftreten im „Rheingold“ scheinen sich die Rheintöchter jetzt aus naiven Naturkindern in alles Wissens kundige Wesen verwandelt zu haben. Dies tritt auch in dem Charakter der Musik auf das bestimmteste hervor, in welcher ein unmittelbar geistiger Hauch der Anmuth und des Reizes uns in entzückender Weise berührt. Nach diesem in strahlender Schönheit vor uns stehenden Bilde ergreift uns dann die Ermordung Siegfried's mit einer erschütternden Gewalt, der gegenüber wir uns kaum mehr aufrecht zu erhalten vermögen. Im ersten Momente erfaßt uns eine so furchtbar-dumpfe Betäubung, ein so vollständiges Aufhören jeder Lebensempfindung, daß uns dagegen selbst der schneidendste Schmerz noch als ein Wohlgefühl vorkommen würde. Aber eben jetzt, wo wir als Menschen wie vernichtet werden, feiert die tragische Kunst einen ihrer höchsten Triumphe. Wenn sie mit ihrem Zauberstabe uns berührt so vermag sie es, in demselben Augenblicke, wo unser Geist wie umnachtet ist, den Gott in uns wachzurufen und uns den Weg zur Erlösung zu weisen. Dies ist es, wodurch die Trauermusik, in der das Schicksal des göttlichen Helden gleichzeitig beklagt und feiernd verherrlicht wird, eine so einzig großartige und überwältigende Wirkung ausübt. Wir fühlen uns hier in eine Sphäre versetzt,

in der von blos menschlicher Freude oder blos menschlichem Schmerze nicht mehr die Rede sein kann, und das empfinden wir besonders bei dem veränderten Charakter, den jetzt jene Themen an sich tragen, die in der „Walküre“ zuerst aufgetreten waren. Sie machen nun den Eindruck, als wenn jetzt in ihnen auch der letzte Rest jener pathologischen Erregung des Gemüthes aus der sie ursprünglich entstanden, durch die Erhabenheit des monumentalen Styles gänzlich vertilgt worden wäre. Und das gleiche Gepräge trägt auch das Ende des ganzen Werkes an sich, welches einzig mit dem Schlusse von Beethoven's neunter Symphonie verglichen werden kann, und bei dem der Gedanke in uns wach wird, daß hier durch Brünnhilde's sühnendes Selbstopfer die ganze Natur von dem durch den Menschen über sie gekommenen Fluche befreit werde.

Bei aller innern Verwandtschaft des „Ringes des Nibelungen“ mit der neunten Symphonie ist aber ein wesentlicher Unterschied nicht zu übersehen. Gleich Dante's „divina commedia“ und Goethes „Faust“ sind diese beiden Werke aus einem geistigen Processe entstanden, der das Räthsel alles Seins nicht blos künstlerisch zu gestalten, sondern geradezu unmittelbar zu lösen sucht. Dies ist aber von entscheidender Wichtigkeit, daß eben die von Beethoven in der neunten Symphonie gegebene Lösung des Weltproblems, durch welche dieser dazu gezwungen wurde, alle Bande der sinnlichen Wirklichkeit zu sprengen und damit nothwendig die Grenzen seiner speciellen Kunst zu überschreiten, von Richard Wagner im „Ring des Nibelungen“ wieder gestaltet worden ist. Hier ist das große Ziel erreicht, jenes die Welt mit positiver Kraft überwindende Erlebniß, welches das Alterthum nicht gekannt hat, in einer Weise darzustellen, durch die das Grundgesetz der antiken Kunst: Alles in sinnlich begrenzte Formen einzuschließen, voll und ganz erfüllt wird. Erst hiermit haben wir den Kern von Richard Wagner's künstlerischer That vollkommen erkannt, und so will ich denn schließlich die kunstgeschichtliche Stellung und Bedeutung des ganzen Werkes in den Ausspruch zusammenfassen, daß darin nichts Geringeres erreicht worden, als: eine im Style der monumentalen Kunst hervortretende Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf Grundlage des durch das Christenthum zum Repräsentanten des allgemein menschlichen Wesens erhobenen national-deutschen Volkscharakters.



Druck der kgl. Hof-Buchdruckerei von E. Huber, München.